

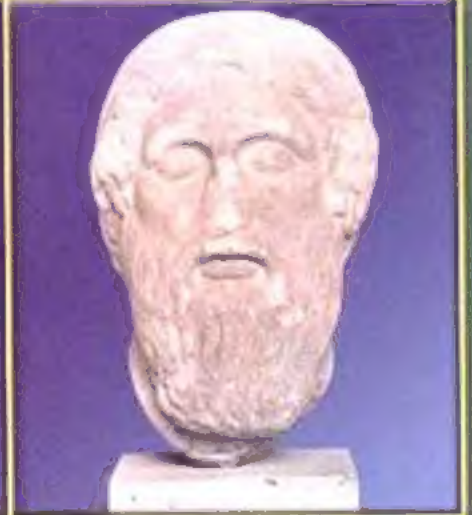
دكتور أحمد عثمان

الموسوعة الكلاسيكية

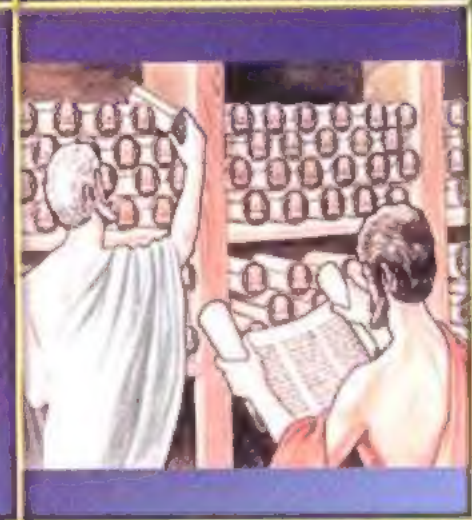
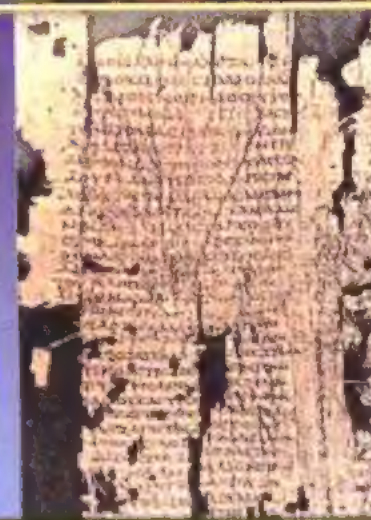
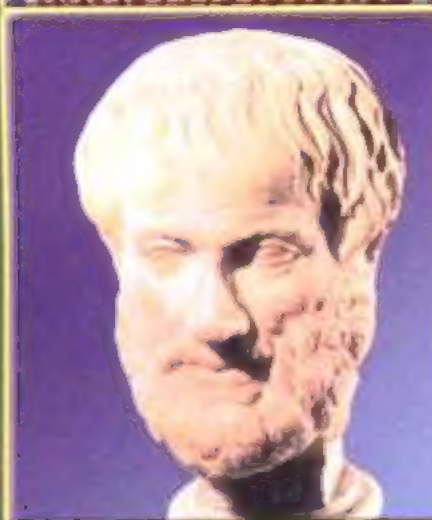
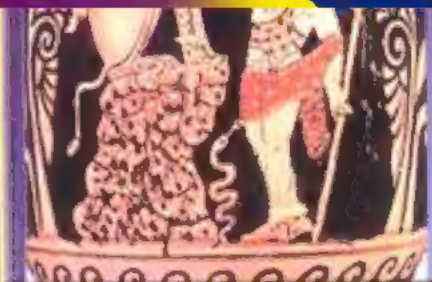
- ٢ -

الأدب الإغريقي

تراثاً إنسانياً وعالمياً



توزيع : هنادي سحر الزينكية
أكبر مكتبة ورقمية



أهم جريئات علي تلجرام

الخنوف

هنا سحر الازليكية

فواكه في بحر الكتب

قناة عصر الثقافة والفنية

دكتور أحمد عثمان

الموسوعة الكلاسيكية

- ٢ -

الأدب الإغريقي

تراثا إنسانيا وعالميا

- الملحمة والشعر التعليمي
- الشعر الغنائي
- الدراما قمة النضج الشعري
- النثر وفنونه
- الأدب السكندري
- الإسكندرية والهيلينية في العصر الروماني
- معجم كشاف

الطبعة الثالثة

القاهرة ٢٠٠١

رقم الإيداع: ١٣٧٠٠-٢٠٠١

التزقيم الدولي: I.S.B.N. 977-223-524-2

الإهداء

إلى طه حسين
ومستقبل الثقافة الكلاسيكية
في مصر والعالم العربي



الشكل رقم (١)



المحتويات

- مقدمة الطبعة الثالثة: ١٤-١١
مقدمة الطبعة الثانية: ٢٤-١٥

الباب الأول

طبيعة الشعر الإغريقي ووظيفته من الملحمة إلى الشعر التعليمي

- الفصل الأول: هوميروس المبدع الأول ١٠٧-٢٧
١- المصادر الشرقية والمشكلة الهومرية ٤١-٢٧
٢- الأسس الشفوية للتقنية الملحمية ١٠٢-٤١
(أ) وحدة الموضوع ٦٦-٤٢
(ب) رسم الشخصيات ٨٠-٦٦
(ج) ناسوتية الآلهة وألوهية البشر ٨٩-٨٠
(د) المنشد الملحمي وطبيعة عمله قديما وحديثا ١٠٢-٨٩
٣- ما بعد هوميروس ١٠٧-١٠٣
الفصل الثاني: هيسودوس: الإنسان الفرد والشاعر المعلم ١٢٨-١٠٨
١- ما بين الشعر الملحمي والتعليمي ١١٣-١٠٨
٢- "الأعمال والأيام" ١٢٢-١١٣
٣- "أنساب الآلهة" ١٢٦-١٢٢
٤- ما بعد هيسودوس ١٢٨-١٢٦

الباب الثاني

الشعر الغنائي وإزدهار الذاتية

- الفصل الأول: الشعر الغنائي.. معناه وأصوله ١٣٩-١٣١
الفصل الثاني: الشعر الإليجي والتعبير عن الذات في إطار دولة المدينة ١٥٨-١٤٠

١٦٧-١٥٩	الفصل الثالث: الشعر الإيامي
١٨٦-١٦٨	الفصل الرابع: الأغاني الفردية
٢٢٠-١٨٧	الفصل الخامس: الأغاني الجماعية

الباب الثالث

الدراما قمة النضج الشعري

٢٤٨-٢٢٣	الفصل الأول: الولادة الطبيعية للدراما
٢٣٠-٢٢٣	١- أسطورة ديونيسوس والجذور الدرامية في العقلية الإغريقية
٢٣٩-٢٣٠	٢- الديثورامبوس أو الجنين الدرامي
٢٤٨-٢٣٩	٣- تيسيس وفرونيخوس وبدايات فن التراجيديا
٣٨٨-٢٤٩	الفصل الثاني: التراجيديا: رؤية مأساوية للقضايا الإنسانية
٣٠٢-٢٤٩	١- أيسخولوس محارب ماراثون وأبو التراجيديا
٣٥٤-٣٠٢	٢- سوفوكليس واسطة العقد وقمة النضج
٣٨٨-٣٥٤	٣- يوريبيديس والتمزق التراجيدي
٤٣٠-٣٨٩	الفصل الثالث: الكوميديا بين الميلاد السياسي والإستغراق الذاتي
٤٢١-٣٨٩	١- أريستوفانيس من الكوميديا القديمة إلى الوسطى
٤٣٠-٤٢١	٢- مناندروس والكوميديا الحديثة أو التوقع في الذات

الباب الرابع

النثر وفنون التعبير عن عصر النضج والحكمة والبلاغة

٤٧٠-٤٣٣	الفصل الأول: أدب الفلاسفة
٤٤٣-٤٣٣	١- من الشعر إلى النثر
٤٤٧-٤٤٣	٢- سقراط محاورا
٤٦٤-٤٤٧	٣- أفلاطون متأرجحا بين الشعر والفلسفة
٤٧٠-٤٦٥	٤- أرسطر باحثا موسوعيا

الفصل الثانى: علم التاريخ	٤٧١-٤٩٩
١- من الأساطير إلى الحقائق	٤٧١-٤٧٢
٢- هيرودوتوس أبو التاريخ	٤٧٣-٤٨٦
٣- ثوكيديدس مؤسس علم التاريخ	٤٨٧-٤٩٦
٤- كسينوفون يعود إلى حظيرة الأدب	٤٩٦-٤٩٩
الفصل الثالث: الخطابة أو فن الإقناع	٥٠٠-٥٢٢
١- دور الخطابة فى الحياة الإغريقية	٥٠٠-٥٠٥
٢- من أنتيفون إلى ديموستينيس	٥٠٥-٥٢٢

الباب الخامس

الأدب السكندرى والبحث عن طرق جانبية

١- تدوين الأدب ودور مكتبة الإسكندرية	٥٢٥-٥٤١
٢- المعركة الشعرية بين القديم والجديد	٥٤١-٥٧٤
٣- النشر السكندرى وآفاق جديدة	٥٧٥-٥٨٦

الباب السادس

الإسكندرية والهيلينية فى ظل الإمبراطورية الرومانية

تمهيد	٥٨٩-٥٩١
الفصل الأول: الشعر وصراع من أجل البقاء	٥٩٢-٥٩٦
الفصل الثانى: كتابات نثرية متفرقة (فى الجغرافيا و التاريخ و الطب الخ)	٥٩٧-٦١٨
١- ديودوروس الصقلى وتاريخ العالم	٥٩٧-٥٩٨
٢- سترابون والجغرافيا التاريخية	٥٩٨-٦٠١
٣- بلوتارخوس بين الأخلاقيات والسير المقارنة	٦٠٢-٦٠٦
٤- آريانوس أو كسينوفون الجديد	٦٠٧-٦٠٩
٥- أبيانوس السكندرى	٦٠٩-٦١١

- ٦- باوسانياس مرشداً أثرياً وسياحياً ٦١١-٦١٢
- ٧- ماكسيموس الصورى ٦١٢
- ٨- هيرودويانوس الصورى ٦١٣
- ٩- كاسيوس ديو ٦١٤
- ١٠- آيليانوس ورسائله الريفية ٦١٤
- ١١- جالينوس حكيم الطب ٦١٦-٦١٨
- الفصل الثالث: السوفسطائية الثانية ٦١٩-٦٣٩
- ١- فيلوستراتوس وسير السوفسطائيين الجدد ٦١٩-٦٢٢
- ٢- ديو خريسوستوموس الفيلسوف الأخلاقى ٦٢٣-٦٢٦
- ٣- آيلوس أريستيديس وأناشيده النثرية ٦٢٦-٦٣٠
- ٤- لوكيانوس ابن الفرات: المهزار المكار ٦٣٠-٦٣٧
- ٥- ألكيفرون وحياة العامة ٦٣٧-٦٣٨
- ٦- أثيناينوس النوقراطى على مائدة السوفسطائيين ٦٣٨-٦٣٩
- الفصل الرابع: نظرية الأدب والفكر الفلسفى ٦٤٠-٦٥١
- ١- ديميتريوس الهاليكارناسى ٦٤٠-٦٤١
- ٢- ديونيسيوس الهاليكارناسى ٦٤١-٦٤٤
- ٣- لونجينوس والسمو فى الإبداع والتلقى ٦٤٥-٦٤٧
- ٤- أفلوطين ابن مصر العليا ٦٤٨-٦٥١
- الفصل الخامس: الأدب الشعبى (الحدوتة، الأحلام، فن الرواية) ٦٥٢-٦٧١
- ١- أرتيودوروس الافيسى مفسر الأحلام ٦٥٢-٦٥٤
- ٢- الحدوتة الشعبية أكذوبة تصور الحقيقة ٦٥٤-٦٥٦
- ٣- أصول فن الرواية وسماتها الشرقية ٦٥٧-٦٧١
- (أ) لغز النشأة ٦٥٧-٦٦٠
- (ب) السمات العامة ٦٦٠-٦٦٤

٦٧١-٦٦٤	(ج) لمحات عن الروايات الباقية
٦٦٦-٦٦٤	"خايرياس وكاليروى" لخاريتون
٦٦٧-٦٦٦	"أنثيا وهابروكوميس" لكسينوفون الإفيسى
٦٦٧	"البابيلونية" ليامبليخوس
٦٦٨-٦٦٧	"ليوكيبى وكليتوفون" لأخيليليس تانيوس
٦٧٠-٦٦٩	"الإثيوبية" هيليو دوروس
٦٧١-٦٧٠	"دافيس وخلوى" للونجوس
٦٧٨-٦٧٣	الحاتمة
٦٨٠-٦٧٩	قائمة بالمختصرات (المستخدمة فى الحواتى)
٦٨٤-٦٨١	قائمة الأتكال الواردة فى المتن
٦٩٥-٦٨٥	قائمة المصادر والمراجع المتقاة
٧٣٤-٦٩٧	المعجم لكشاف
١٥-١	الملخص بالإنجليزية



الشكل رقم (٢)



الشكل رقم (٣)

مقدمة الطبعة الثالثة

شرعت فى إعداد الطبعة الثالثة من هذا الكتاب بحماس شديد، والفضل كل الفضل فى ذلك، بعد الله سبحانه وتعالى، يعود إلى حسن الاستقبال الذى لاقته الطبعة الأولى (عالم المعرفة، ٥٠ ألف نسخة) والطبعة الثانية الموسعة (دار المعارف) وبالطبع لن أستطيع أن أحصى كل ردود الفعل، بل لم يقع فى يدي كل ما كتب عن الكتاب من تعليقات، وإنما سمعت به على نحو أو آخر ولعله من الأصوب أن أجيب على بعض التساؤلات التى طرحت أمام هذا الكتاب، ويتعلق السؤال الأول بالعنوان "الأدب الإغريقى تراثاً إنسانياً وعالمياً". إذ قال البعض إنه ليس كتاباً فى تأثير الأدب الإغريقى على الآداب العالمية. فلماذا نضيف الصفتين "... إنسانياً وعالمياً" ؟

وببساطة شديدة جداً نقول إن عنوان الكتاب فعلاً يدل على الإهتمام المركز بموضوع الأدب الإغريقى جزءاً مهماً من التراث العالمى والإنسانى. بمعنى أنه يجيب على سؤال أساسى ومحورى يشغل الذهن من أول صفحة إلى آخر صفحة وهو ماذا بقى للإنسانية من الأدب الإغريقى القديم ؟ ولكننا رأينا ألا يكون إنشغالنا بالتأثير على حساب هدف آخر ربما يكون أكثر إلحاحاً وبعد الخطورة الأولى الجوهرية أى شرح فنون الأدب الإغريقى وإبرار سمات الجمال والكمال فيها مما يقطع أكثر من نصف الطريق نحو الإجابة على السؤال المطروح حول أصداء هذه الفنون فى عصرنا الحديث.

صفوة القول إن المنهج المقارن يقبع فى خلفية هذا الكتاب من أوله إلى آخره، بل هو الدافع الرئيسى وراء الكثير من القضايا المطروحة به. وإذا كان طه حسين قد قال إن الأدب العربى لا يدرس إلا مقارناً فنحن بدورنا نقول إن الأدب المقارن لا يستغنى أبداً عن الأدب الإغريقى.

هناك عدة قضايا أدبية ونقدية تكتنف الدرس الأدبى بصفة عامة والأدب

المقارن بصفة خاصة، ولا يمكن حسمها بدون الأدب الإغريقي ونذكر من هذه القضايا ما يلي: الأجناس الأدبية، نظرية الأدب والفن، جماليات الإبداع والتلقى، الأساطير الأدبية، التعامل مع التراث، الأصالة، الدرس اللغوي، الأنا والآخر. ففي حدود ما نعلم كان الأدب الإغريقي هو الأول بين الآداب العالمية في طرح هذه القضايا وتشرحها ووضع الرؤى حولها وإخضاعها للتأمل والبحث العلمى المهجى.

ومما لا يحتاج إلى تبيان أن الأدب الإغريقي مع شقيقه الأصغر ووريثه أى الأدب اللاتينى كانا النموذج للآداب الأوروبية الحديثة، والتي بدورها مارست تأثيراً واسعاً على الآداب العالمية، شرقاً وغرباً. ومن ثم فإن الدرس الأدبى المقارن لا يستقيم دون العودة للأصل الإغريقي فى مجال المسرح والرواية ونظرية الأدب على سبيل المثال.

ومما شجعتنى على مواصلة العمل والتجويد فى هذا الكتاب أن الأصدقاء المثمرة له لم تنحصر فى دائرة القارئ العادى أو الكتابات الثقافية العامة، بل امتدت إلى الأبحاث العلمية المتخصصة. ونظرة واحدة فاحصه على الرسائل العلمية المسجلة فى الجامعات المصرية والأبحاث العلمية المنشورة عبر العقدين الأخيرين كفيلة بإيضاح ذلك. وإن كتاباً لا يوحى بمزيد من البحث والتقصى والتخصص ليس جديرأً بالاهتمام وهذا ما سبق أن عبرنا عنه منذ الطبعة الأولى.

ونكتفى هنا بالإشارة إلى مثال واحد على تفاعل هذا الكتاب مع الحياة الثقافية والعلمية إذ حظيت الطبعة الثانية بندوة نقدية أدارها الشاعر الكبير محمد إبراهيم أبو سنة فى بيت أمير الشعراء أحمد شوقى كرمه ابن هانى، يوم ٣٠ أكتوبر ١٩٨٨ ففى هذه الندوة قال أ.د. مجدى وهبة:

"وراقى الفصل الخاص بالنثر بصفة خاصة، لأنه استطاع أن يعالج المحاورات الفلسفية معالجة الناقد للنص الأدبى وهذه ناحية لمحاورات أفلاطون أو حتى

للفلسفة اليونانية عامة حتى أرسطو هي الناحية الأدبية في الكلمة وفي الأسلوب وفي تكوين النص، هذه الناحية مهمة جدا. وأعتقد أنه لم يتعرض لها أحد آخر غير الدكتور عثمان^(١).

وجاء في كلام أ.د. شكرى عياد بنفس الندوة:

"وأول ما لاحظته في هذا الكتاب هو العلم الذى فيه، ما كان يسميه د. طه حسين *érudition* أو *scholarship* فهو وافر الحظ من هذا في الحراشي وفي المتن أيضاً. ويشعرنى - وهذا للأسف لا يتفق فى معظم الكتب بالعربية - أننا على مستوى الثقافة العالمية ولسنا متخلفين عنها. بجانب ذلك صفة مهمة جداً فى الكتاب وهى أن عينه دائماً على الحاضر والدكتور أحمد عثمان له دراسات كثيرة سبقت هذا الكتاب عن الأصول الكلاسيكية فى الآداب الحديثة سواء أكانت أدبنا العربى أو آداب أوروبية. هذا المعنى أو هذا المنحى يطالع القارئ فى كل صفحة من الكتاب ويشعره بالأنس بصحبة هذا الكتاب"^(٢).

ومن حق القارئ أن يسأل الآن: وما الجديد فى هذه الطبعة الثالثة ؟

بادئ ذى بدء أصبح من الضروري أن يستجيب هذا الكتاب لمتطلبات وتطلعات الجيل الجديد من الباحثين مع وضعه فى سياق مشروعات الأكبر "الموسوعة الكلاسيكية" التى نزمع إصدارها تباعاً إن شاء الله وتشمل الزرات الإغريقى واللاتينى. واستتبع ذلك إجراء عملية توسع وضبط وتدقيق وتنسيق، وهذا ما يتضح من المعجم الكشاف الذى جاء فى نهاية الكتاب.

على أن هذا المعجم لن يأخذ وضعه النهائى إلا بعد الانتهاء من الأجزاء الأخرى للموسوعة. وتضم الطبعة الثالثة باباً جديداً هو الباب السادس بعنوان: "الإسكندرية والهيلينية فى ظل الامبراطورية الرومانية". وهى إضافة نأتى بمثابة

(١) يمكن الرجوع للمص الكامل للندوة فى الكتاب السوى الثانى للجمعية المصرية للدراسات اليونانية والرومانية (القاهرة ١٩٩٥)، ص ١١٧-١٣٧.

إستجابة لمطلب حيوى سبق أن عبر عنه بعض القراء الحاذقين، ووعدنا به فى المناقشات التى دارت حول الكتاب. ولم يبق إلا العصر البيزنطى الذى ربما نخصص له كتاباً منفصلاً إن شاء الله.

وبالطبع لا أستطيع أن أحصى كل الذين منحونى ثقتهم وتشجيعهم وأمدونى بالوقود الذى أشعل جذوة الحماس فى أثناء عملى، وفى مقدمة هؤلاء جميعاً القارئ البسيط الذى طالما طرح على سؤالاً أو أبدى ملاحظة. وأرجو أن أفوز بشئ من القبول والرضا لدى قراء هذه الطبعة الجديدة، أبناء القرن الحادى والعشرين.

والله ولى التوفيق،،،

الجيزة

٢٦ سبتمبر ٢٠٠١



الشكل رقم (٤)

مقدمة الطبعة الثانية

إن أى أدب يمتلك شاعراً مثل هوميروس وحده أو سوفوكليس أو أريستوفانيس. أو حتى كاتنا ماثراً مثل أفلاطون أو أرسطو، أو قل خطيباً مثل ديموستينيس أو مؤرخاً مثل هيرودوتوس أو ثوكيديدس، أى أدب يمتلك واحداً فقط من مثل هؤلاء المؤلفين جدير بأن يصبح أدباً عالمياً وإنسانياً خالداً. فما بالنا بالأدب الإغريقي الذى يصم بين مؤلفيه جميع هؤلاء الأدباء؟ بل ماذا كان سيصبح الحال لو أن كل نتاج الأدب الإغريقي قد وصل إلينا كاملاً؟ فسيبعث على الأسف حقاً أن العالوية العظمى من كتابات الإغريق الأدبية قد فقدت. وما تبقى لنا منها لا يعدو أن يشكل نسبة ضئيلة للغاية. نضرب على ذلك مثلاً بشعراء الثلاث التراجيديات الخالد أيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس. فلقد عرى إليهم مجتمعين ما لا يقل عن ثلاثمائة مسرحية - وهذا ما سيتحقق منه القارئ بنفسه فى الباب الثالث حيث سنورد قوائم بأعمال هؤلاء الشعراء الموجودة والمفقودة - ولم يصل إلينا كاملاً من هؤلاء الشعراء الثلاثة سوى ما يريد قلبلاً عن الثلاثين مسرحية. وبعبارة أخرى فإن نسبة ما وصلنا إلى مجمل نتاج هؤلاء الشعراء الثلاثة ليست سوى العشر تقريباً! وإذا أضفنا إلى ذلك الأعداد الهائلة لأسماء شعراء تراجيدين آخرين، سمعنا بهم ولم تصلنا منهم سوى شذرات متفرقة أو لم يصلنا منهم شئ التة، لأمكننا القول بأن ما وصلنا من نتاج المسرح الإغريقي التراجيديات ككل لا يعدو الفتات المتبقى من مائدة كانت ضخمة وحافلة.

وبغض النظر عن قيمة الأعمال الأدبية الإغريقية المفقودة - والتى قد تكون أفضل أو أسوأ مما وصلنا - فإننا أردنا التنويه إلى كثرتها مستهدفين بذلك تبيان حقيقة مهمة. ذلك أن تقييماً للأدب الإغريقي ليس - ولا يمكن أن يكون - مكتملاً لأنه يقوم على أساس ما نستطيع أن نفهمه من المؤلفات التى وصلت إلينا. وبعبارة أخرى نقول إن صورة الأدب الإغريقي بالنسبة لنا لا زالت غامضة فى بعض النواحي ومجهولة فى نواحي أخرى. ونحن فى كثير من الحالات مضطرون إلى اللجوء للتخمين بصدد هذه المسألة أو تلك. وفى أحيان كثيرة نعلم فى حديثنا

عن هذا الأديب أو تلك الحقبة على معلومات غير مباشرة، أى على ما قاله مؤلفون ونحاة لاحقون كانوا يمتلكون بعض المؤلفات التى فقدت بعد ذلك.

نقطة أخرى نود أن يحيط القارئ بها علما قبل أن يشرع فى تقليب صفحات هذا الكتاب وهى أن الأدب الإغريقي فى محمله أدب شفاهى مسموع لا أدب مكتوب مقروء. وظل الحال هكذا حتى أواخر العصر الإغريقي عندما شرع فقهاء الإسكندرية ونحاتها فى تحقيقه وتدوينه. وهذه السمة السماعية أى الصوتية المميزة للأدب الإغريقي تمثل عقبة كئوداً فى سبيل إستيعابنا الكامل لروايته. ذلك أننا بالضرورة فى عصرنا الحديث نقرأ الأدب الإغريقي بدلا من أن نسمعه يلقى علينا أو ينشد أو يغنى بمصاحبة الموسيقى (فى حالة الشعر). وهب أننا سنستمع لهذا الأدب ولن نقرأه فكيف سيتم ذلك ؟ لا يستطيع احدثون مهما أتقوا اللغة الإغريقية أن يفهموها فهما كاملا يصل بهم إلى حد تذوق الجانب الصوتى فى الأدب الإغريقي. والأدهى من ذلك أن معظمنا يقرأ الأدب الإغريقي مترجما، ومن المعروف أن الترجمة فى غالب الأحيان تفسد النصوص - لاسيما إذا كانت شعرا - ومن المؤكد أنها لن تنقل إلينا الجانب الصوتى فى اللغة الأدبية الإغريقية تقرأ أم شعراً. ناهيك عن البون الشاسع فى السياق التاريخى والاجتماعى بين أهل العصور القديمة وأبناء عصرنا الراهن.

ولقد إقتطف العلامة الأشهر كيتو (H.D.F. Kitto) مقولة لمؤرخ الفلسفة الإغريقية جثرى (W.K.C. Guthrie) فحواها "أن الإغريق ما زالوا بالنسبة لنا فى كثير من النواحي شعبا أجنبيا لا نعرف عنه الكثير". وكتب السير س.م. باورا (C.M. Bowra) - وهو أحد مشاهير علماء الكلاسيكيات فى إنجلترا - كتاباً عن الأدب الإغريقي نشر لأول مرة عام ١٩٦٦ وجاء فى مقدمته "يحتاج كتاب عن الأدب الإغريقي وتاريخه بالمعنى السليم للكلمة إلى فريق عمل كبير من

(*) H.D.F. Kitto. Poiesis Structure and Thought. Berkeley and Los Angeles 1967. pp. 110-111.

العلماء، ويبغي أن يتكون مثل هذا الكتاب من عدة مجلدات". ثم يضيف قوله "ومثل هذا الكتاب لا وجود له في اللغة الإنجليزية"^(*).

ولست أدري ماذا يمكن أن نقول نحن العرب بالنسبة لما تمتلكه مكتبتنا عن الأدب الإغريقي ! فإذا كان الأوروبيون بعد عدة قرون من حركة إحياء التراث الكلاسيكي إبان عصر النهضة وحتى القرن العشرين يقولون إنه ليس لديهم بعد الكتاب الوافي الذى يغطى الأدب الإغريقي تغطية شاملة، فإننا لا نتجاوز الحقيقة إذا قلنا أن كل ما لدينا بالمكتبة العربية عن الأدب الإغريقي لا يعدو أن يكون مجرد قنور طميفة وكل الجهود المبذولة من أيام طه حسين وحتى الآن تعد بمثابة جولات إستطلاعية عامة وغير منظمة. إنها جهود تعريفية تهدف إلى استكشاف المهول وبكل سراحة يمكن القول إننا لم نصل بعد إلى مرحلة الغوص فى باطن الأدب الإغريقي وإستخراج جواهره ولآله.

ولا يزعم الكتاب الذى نقدم له أنه قادر على رحلة الغوص هذه. إذ لابد قبل ذلك من أن تتوافر للقارئ العربى خريطة عامة - ومفصلة بعض الشئ - لمراحل تطور الأدب الإغريقي وأهم فونه وإتجاهاته. فالقارئ الذى ليست لديه مثل هذه الخريطة غير قادر على لتصور الشمولى أو الرؤية العامة وذلك أمر ضرورى ومبدئى لمن يريد أن يذهب إلى ما وراء مجرد الإلمام العام والمسطح الرؤية الشمولية العامة - بعبارة أخرى - هى التى تمهد الطريق للدراسات التخصصية الدقيقة فى هذه الجزئية أو تلك. ويأخذ الكتاب الذى بين أيدينا هذه المهمة التمهيدية على عاتقه. فهو إلى حد كبير يتبع النهج التاريخى للدراسة الأدبية وإن كانت تنقصه بعض التفاصيل المتعلقة بالتطور السياسى والاقتصادى والاجتماعى عبر عصور الحضارة الإغريقية، والتى تمثل الخلفية العامة لتطور الأدب الإغريقى نفسه. وفى الواقع إقتصد الكتاب فى تناول هذه الخلفية إلى أقصى حد بسبب

(*) C.M. Bowra. Landmarks in Greek Literature. Weidenfeld and Nicolson 1970.

ضيق الحال وليس لأى سبب آخر. بل إننا نؤمن بأهمية المهج التاريخى لفهم الأدب. فلا يمكن على سبيل المثال أن نفهم المسرح الإغريقى دون أن نبدأ بالخلفية الطبيعية والجغرافية، أو دون أن نلقى نظرة فاحصة على أصول هذا الفن الدينية والاجتماعية والاقتصادية وكذا الظروف السياسية. لابد من دراسة أنماط العلاقات الاجتماعية بين الأقارب داخل الأسرة الواحدة وخارجها، ولا مفر من دراسة وضع المرأة فى البيت وفى المجتمع كله، ومن الضرورى أن نتعرف على مفاهيم الصداقة والحب وكذا طبيعة العلاقة بين الناس والآلهة فى ضوء الشعائر والطقوس الدينية والمعتقدات الفكرية. هذه كلها أمور لا غنى عنها لمن يشرع فى دراسة المسرح الإغريقى على سبيل المثال. فبدونها لا يمكن تفهم القضايا الإنسانية المطروحة فى هذا المسرح.

ومع ذلك فقد فضلنا ألا نستغرق فى تفاصيل الخلفية التاريخية للأدب الإغريقى ورأينا ضرورة تسليط الضوء على الجوانب الفنية فى مؤلفات هذا الأدب محاولين أن نتعرف على طبيعة كل ضرب أدبى ووظيفته. وساعدنا فى تحقيق ذلك عاملان رئيسيان أولهما أن الأدب الإغريقى قد تطور فنيا من مرحلة إلى أخرى على نحو طبيعى للغاية. حتى أن بعض النقاد شبهوه بالإنسان الذى تقابل طفولته الشعر الملحمى حيث لا يتحدث الأطفال فى العادة إلا عن أمجاد الآباء والأجداد. أما الشعر التعليمى فيمثل مرحلة الصبا أى مرحلة تلقى العلوم والدروس. ويأتى الشعر الغنائى تعبيراً عن مرحلة الشباب بكل ما فيها من اهتمام بالذات وتأجج فى العواطف والأهواء. وبعد ذلك تصل الدراما فتقطف ثمار هذه المراحل الثلاث جميعا وتعرض الأدب الإغريقى إلى مرحلة الرجولة الناضجة. وفى غضون ذلك يموئى الأدبى رمز الحكمة والتعقل أى سن الكهولة. ثم تبدأ أعراض الشيخوخة فى الزحف على آداب العصر الهيلينيسى وتتوطن أمراضها مع حكمتها وحكمتها فى الإسكندرية. وفى سن الشيخوخة تضعف ملكة الإبداع ويلوك الناس ذكريات الماضى. وسواء قبلنا تشبيه الأدب الإغريقى وتطوره بمراحل حياة الإنسان أو

رفضناه فإنه من الواضح أن هذا الأدب قد إتخذ مساراً تطورياً طبعياً، دون أن يقفز فجأة من عصر إلى آخر، ودون أن تحدث به فجوات غير مفهومة أو طفرات غير مبررة.

أما العامل الثانى الذى ساعدنا على دراسة الجانب الفنى للأدب الإغريقى فى ثنايا تناولنا التاريخى له فيتمثل فى أن هذا الأدب يتعامل بشكل مباشر أو غير مباشر مع مشكلات الإنسان فى كل زمان ومكان أى المشكلات الجوهرية المتعلقة بالوجود الإنسانى نفسه. ومن ثم فإن تذوقه أمر ميسور أما التحارب معه فتنتيجة مضمونة. يعالج الأدب الإغريقى موقع الإنسان فى هذا الكون وعلاقته بالأشياء والأحياء من حوله وموقفه من الآلهة، وتحلل مؤلفات الأدب الإغريقى أقوال وأفعال الإنسان وتعلل نجاحه أو فشله فى هذه أو تلك. وهكذا أعطى الإغريق لأدبهم أهمية خاصة وجدية ذات مستوى رفيع ونادر فكسبوا له الخلود والعالمية. فالأدب عندهم وسيلة لفهم الحياة الإنسانية دون أن يكون مجرد نقد لهذه الحياة ذلك أن النقد غالباً ما يقف عند مجرد إصدار حكم حيادى يصل المرء إليه نتيجة المراقبة عن بعد أو لإتخاذ قرار فوقى. وبخلاف ذلك ينزل الأدب الإغريقى إلى أعماق الحياة الإنسانية ذاتها، فيغوص فى حقائقها ويهدف بذلك إلى تسليط الضوء على ما هية وقيمة الإنسان، لماذا يتصرف على هذا النحو أو ذاك ؟. ولهذا السبب نلاحظ أن معظم الأدب الإغريقى لا يتركز على الآلهة ولا على البشر وحدهم بل يمزج ما بين هذين العالمين، لأنه يعتبرهما طرفين شريكين وعلى قدم المساواة فى صنع عالم واحد ووجود واحد فريد من نوعه لم تعرف الآداب القديمة له مثيلاً من قبل. فالكاتب الإغريقى يقف بقدميه مزروعتين فى تربة الأرض محملاً فى السماء، لأن هذه التربة هى ملتقى البشر والآلهة على حد سواء. وعندما يخلق بخياله إلى أجواز الفضاء سائحا فى عالم الميثافيزيقيا والأساطير ومعايشاً للأفلاك ومصاحباً للآلهة تظل قدماه مغروستين فى التربة لسبب بسيط جداً وهو عدم وجود حاجز فولاذى يعوق إتحاد الأرض بالسماء فى العقلية الإغريقية. وهذا ما نلمسه فى

الأدب الإغريقى منذ بدايته أى فى عالم هوميروس، وحتى آخر مراحلـه مع تفاوت فى الدرجات.

وقبل أن ننتهى من سطور هذه المقدمة الموجزة نود الإشارة على عجل إلى أن الأسطورة تمثل أهم موضوعات الإبداع الأدبى - شعراً ونثراً - عند الإغريق ومن ثم كان الإلمام بالأساطير أمراً ضرورياً وحيوياً بالنسبة لأى مؤلف مهما كان النوع الأدبى الذى يمارس الكتابة فيه مدحمة أو قصيدة تعليمية، أغنية أو مسرحية، خطبة أو مقالا فلسفيا. وبالنسبة لنا فإن ذلك يعنى أمرا مهما للغاية، أى أنه لما كانت الأسطورة ذات أصول شعبية قديمة بحيث لا تعرف أحيانا بدايتها - وهذا ما تتفق فيه جميع الشعوب - فإن تعامل الشعراء الإغريق مع مثل هذه الأسطورة يعد مثالا مبكراً ودرسا مفيداً فى كيفية التعامل مع التراث وإعادة صياغته للتعبير عن الحاضر. ويصدق هذا على هوميروس نفسه الذى يمثل الصفحة الأولى فى كتاب الأدب الإغريقى. لأنه دون شك قد ورث الأساطير التى يتعامل معها عن أجيال سابقة من الشعراء المتجولين، الذين ربما كانوا قد أخذوها عن الشرق الآسيوى أى من حصارات الشرق القديم أو من مصر. المهم أنه كان من الطبيعى أن تشغل قضية التعامل مع التراث الكثير من صفحات كتابنا هذا. ففى كل فن من فون الأدب الإغريقى نحاول دائما أن نمسك بالخيط من أوله ثم نتابعه إلى النهاية لنرى ماذا طرأ عليه من تحول وتبدل. وبذلك نلقى الضوء على علاقة الجديد المستحدث بأصوله القديمة الموروثة، لكى يتسنى لنا تفهم ديناميكية التطور الأدبى فى بلاد الإغريق.

لعل هذا الكتاب - حصيلة جهدنا المتواضع - قد وضع لنفسه آمالا وأحلاما تفوق قدراته. فقد يكون من العسير تحقيق الكثير مما يتطلع إليه. وعلى أية حال يكفيه طموحا أنه يرصد مثل هذه الأهداف ويرسم الطريق إليها ويترك مهمة تحقيقها على نحو متكامل لأجيال أخرى قادمة - بإذن الله - من الكتب والدارسين الأكثر عمقا وتحصنا والأوفر تفصيلا وتدقيقا. كل ما نرجوه من كتابنا هذا أن يكون قادراً على تمهيد الأرض لزرع المستقبل الواعد فى دنيا الثقافة الكلاسيكية بالعالم العربى.

ولما كنا قد نشرنا جزءاً كبيراً من هذا الكتاب فى سلسلة عالم المعرفة الكويتية بعنوان "الشعر الإغريقى تراثاً إنسانياً وعالمياً" فقد لزم التنويه إلى أننا فى هذا الكتاب الذى بين أيدينا قد وسعنا بعض الشئ فى الجزء المنشور، ثم أضفنا بابين كاملين لم يسبق نشرهما عن النثر الإغريقى والأدب السكندرى. وإذا كنا تشك الإضافات نستهدف إستكمال مراحل تطور الأدب الإغريقى فإننا فى الواقع لازلنا بحاجة إلى متابعة هذا التطور إبان العصر الرومانى والبيزنطى وذلك فى مرحلة قادمة بإذن الله.

ولقد أثار الجزء المنشور سلفاً حواراً واسع النطاق على إمتداد الوطن العربى كله. ولا يتسع المجال هنا لذكر كل ما نشر عنه فى المجلات الدورية المتخصصة أو الصحافة ووسائل الإعلام المختلفة بالإضافة إلى الدراسات المتخصصة والكتب والرسائل الجامعية التى إتصلت به على نحو أو آخر. نترك ذلك كله ونكتفى بمحاورة بعض الأساتذة من المهتمين بشئون الأدب الإغريقى على نحو ملحوظ ومثمر. لقد أفدنا من مناقشات هؤلاء الأساتذة ونحن نعد الطبعة الثانية للنشر. فقد كانت لهم نظرات ثاقبة وآراء قيمة لا فى الجزء المنشور سلفاً من كتابنا فحسب، بل وفى التراث الإغريقى برمته وفى علاقته بالحضارة الإنسانية عامة.

ففى ندوة "مع النقاد" بالبرنامج الثانى الإذاعى وتاريخ ٢٨/١١/١٩٨٤ أتنى الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة الأسبق على الكتاب ثناءً مستطاباً ثم أخذ عليه أنه لا يعترف للمصريين القدامى بالأسبقية فى معرفة وممارسة فن المسرح. ولأستاذنا الفاضل إهتمام خاص بالمسرح المصرى القديم، فهو الذى سق أن ترجم كتاب إيتين دريوتون عن هذا المسرح وله الكثير من الدراسات فى نفس المجال. ويختصار شديد نشير إلى أن كتابنا هذا قد أكد فضل مصر وبلاد الشرق على الحضارة الإغريقية، لأن أول عنوان فيه يتناول المصادر الشرقية لأشعار هوميروس. وإن كان ذلك لا يفى إعتقادنا بأنه إذا كان المسرح المصرى القديم بذرة وضعت على ضفاف النيل، فإنها - فى حدود ما نعلم حتى الآن - لم تنضج وتثمر إلا فى بلاد الإغريق.

ولعله من المفيد هنا أن نقطف جزءاً صغيراً من حديث الدكتور عبد المنعم تليمة - أستاذ النقد والأدب العربي بجامعة القاهرة - في ندوة "جمعية الأدباء" يوم ١٩٨٤/١١/٢١ إذ قال:

"ثلاث مآثر تصدر هذا الكتاب لمن على بصر وعلى نظر بهذا الأمر وبهذا الميدان. أول شئ أن المؤلف على وعى كامل بأن القضية أو الإشكالية التي تواجه الآداب الحديثة هي إشكالية كيفية التعامل مع التراث. ولذلك منذ صفحاته الأولى إلى آخر صفحة في الكتاب وهو يؤكد تماماً على أن عظمة هوميروس وخلوده يكمنان في أنه استوعب ما سبقه من تجارب ومحاولات في الموروث اليوناني الشعبي القديم وأن إمداده لهذا الأمر لم يكن إلا إنصافاً لموروث قديم وكيفية مخصوصة، فذة وعبرية، للتعامل مع موروث أمته. هذه مسألة تسعدنا نحن أصحاب الدراسات الأدبية وتضعنا مباشرة إزاء الخط الصحيح للتعامل مع الموروث البشري إنسانياً كان هذا الموروث أو قومياً. الأمر الثاني في هذا الكتاب الذي حمده ونقف أمامه طويلاً أن صاحب الكتاب يرد عوامل كثيرة وعاصر كثيرة في هذا الموروث الكلاسيكي إلى مصادره الشرقية. وهذا الأمر ربما يسعد أصحاب الفكر القومي الضيق، يسعدهم لأن بضاعتنا ردت إلينا... لكن الكاتب العالم لم يتخذ هذا سبيلاً وإنما اتخذ سبيل العلم الحقيقي. فهو لم ياه بمثل هذا الأمر ولم يتعسف أشياء وإنما جعل الأمر على أساس أنه محاورة إنسانية تتحاورها الحضارات.. أما المسألة الثالثة فهي مسألة عقد الصلة بين تراثنا العربي وبين هذا الموروث الإغريقي فأشار إلى كيف أن الأقدمين من العرب قد أوغلوا أبحاراً في التعرف على تلك المصادر الإغريقية".

واعترض الدكتور عبد المنعم تليمة على فكرة التطور الطبيعي للأدب الإغريقي وهو في ذلك يتفق مع الدكتور يحيى عبد الله أستاذ الدراسات اليونانية واللاتينية الذي أثار نفس الاعتراض في الندوة الإذاعية المشار إليها سلفاً. وفي هذا الصدد نود التنويه إلى أن الكتاب الذي بين أيدينا لا يقول بأن الأدب الإغريقي قد تطور آلياً من الملحمة إلى الشعر

التعليمي فالشعر الغنائي والدرامي وهلمجراً. بل إننا لا نتصور أن يتطور أى أدب فى العالم تطوراً آلياً. ودليل ذلك أن الكتب الذى بين أيدينا حافل بالتداخلات الموجودة فيما بين الأجناس الأدبية التى يقدمها. وهى تداخلات بدأت مع النشأة والتطور وإستمرت حتى النهاية ولا زالت موجودة إلى يومنا هذا. ولكننا عندما نتحدث مثلاً فى الباب الأول عن الشعر الملحمى ونقول عصر الملاحم فهذا لا يعنى سوى أن الغلبة كانت لهذا النوع الأدبى. ولكن الإزدهار الملحمى نفسه هو الذى تمخض عنه الشعر التعليمى. وفى ظل الإثنين ولد الشعر الغنائي، ولكنه لم يزدهر إلا بعد زوال عصر إزدهارهما وهكذا. وبدراستنا للظروف التاريخية والملايسات السياسية والاقتصادية والاجتماعية وجدنا فى ذلك تطوراً طبيعياً، هذا كل ما قصدنا إليه.

وعلى أية حال فإننا نتوجه بالشكر العميق والإمتنان لكل الأساتذة الأفاضل الذين أسهموا فى إثراء النقاش حول الأدب الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً. ولا ننسى الإشارة إلى آراء الدكتور فخرى قسطندى أستاذ الأدب الإنجليزى وتركيزه على نقطتين أساسيتين الأولى أن هذا الكتاب هو أول دراسة تدعو إلى الفهم الصحيح للأدب الإغريقي باعتباره أدباً شفويّاً مسموعاً لا مكتوباً مقروءاً. والنقطة الثانية أن هذا الكتاب يأخذ على عاتقه مهمة صبط المعلومات وضبط الأسماء الإغريقية.

ولعل أهم ما خرجت به من كل هذه المناقشات هو أن الثقافة المصرية والعربية تفتح ذراعيها مرحبة بكل جهد صادق لتوثيق علاقتها التاريخية بالتراث الإغريقي والرومانى، وهذا ما يحثنا على المزيد من مواصلة الجهد.

والله ولى التوفيق.

أحمد عثمان

القاهرة فى ٢٣/١١/١٩٨٦



الشكل رقم (٥)

الباب الأول

طبيعة الشعر الإغريقي ووظيفته
من الملحمة إلى الشعر التعليمي

“دعنا بدأ في أغنية رباب الفنون ساكنات الهيليكون
اللاتى يملكن جبل الهيليكون العظيم والمقدس،
ويرقصن بأقدامهن الناعمة حول النبع القرمزى وحول مذبح زيوس القدير.
فبعد أن إغتلل في مياه بيرميسوس أو نبع هيوس، أو أوليمبوس المقدس
فمن رقصات ساحرة ورشيقة فوق قمم الهيليكون،
ثم إسابت خطاهن وعلى الأقدام إتقلن من ذلك المكان ليلا
يلفهن هواء كثير وسرن الواحدة تلو الأخرى وهن يغين بصوتهن الرحيم
ويتهلن إلى زيوس لاس الدرع أبجيس وهيرا مليكة السماء والأرض”.

هيسودوس



الشكل رقم (٦)

الفصل الأول

هوميروس المبدع الأول

١- المصادر الشرقية والمشكلة الهوميرية

لا تشغل الدراسات الهوميرية المهتمين بالشعر الملحمي فحسب، بل تهم أيضاً كل من له علاقة بدراسة الآداب قديمها وحديثها. فهوميروس هو يسوع الأدب الإغريقي الذى إنشق جارفاً من قمة شاهقة فسالت منه الأنهار هنا وهناك، ونهل منه كل من جاء بعده فى الأدب الإغريقي والرومانى ثم الأوروبي والعالمى. صارت أشعار هوميروس بمثابة كتابات مقدسة توحز جوهر المعرفة الإنسانية وتجسد التفوق البشرى. يقول أفلاطون إن من تتسنى له فرصة فهم هوميروس يهيمن على أساليب الفنون جميعاً هيمنة تامة^(١). ويعتبر هيراكليتوس أشعاره منجماً لا ينضب معينه من الورع الدينى والحكمة الفلسفية^(٢). ولم يقتصر تأثير هوميروس على الشعر بل امتد إلى فنون النثر، لأن الناثرين تعلموا منه كيف يسردون قصة طويلة فى أسلوب أدبى شيق، حتى إنه يمكن اعتبار تاريخ هيرودوتوس وكأنه ملحمة نثرية. وهكذا صار هوميروس بمرور الزمن فى نظر معجبيه من الإغريق والرومان الشاعر الذى لا يخطئ. إذ لا بد دائماً من البحث عن المعنى الخفى الذى لم نعبه أو نستوعبه، ولا مناص فى النهاية من أن يكون هو الصائب ونحن المخطئون. وفى العصور الوسطى أصبح هوميروس (وفرجيليوس) منبعاً لكل فتوى ومصدراً لكل حكمة ودرساً فى كل فن، فلا مفر من إيجاد سند قوى من أشعاره إذا أراد أى إنسان أن يثبت حجته أو يدعم رأيه فى أية مسألة مطروحة علمية كانت أم فلسفية، دنيوية أم لاهوتية.

وعز على جميع الأدباء والشعراء أن يرقوا إلى مستواه فقدسوه. وتعذر على النقاد والباحثين أن يؤمنوا بوجوده فأنكروه، وقالوا إنه أسطورة من الأساطير.

Pl., Ion. 359 d.

(١)

Herakleitos, *Homerika Problemata (Quaestiones Homericae)*, Teubner 1910; (٢)

cf. H.J. Rose, *A Handbook of Greek Literature from Homer to the Age of Lucian*, Methuen, London 1965. pp. 15, 355.

وهكذا نشأت أعرض معصلات التاريخ الأدبي أى المشكلة الهوميرية.

لقد أثار ظهور هوميروس - أعظم الشعراء طرا - فى بداية تاريخ الأدب الإغريقى هذه المشكلة. فأصر بعض العلماء والفقهاء على أن هذا الشاعر لم يوجد على ظهر الأرض قط وأن اسمه هوميروس Homeros - ويعنى إما "الرهينة" أو "الأعمى" أو حرفيا "الذى لا يبصر" (ho me horon) - منحوت أبدعه الخيال الأسطورى. وذهب البعض إلى القول بأنه كان هناك عدة شعراء - لا شاعر واحد - بهذا الاسم. ثم خفف هؤلاء من غلواتهم وقالوا إنه كان هناك على الأقل شاعران بهذا الاسم أحدهما نظم "الإلياذة" والآخر هو مؤلف "الأوديسيا". وجدير بالذكر أن جذور المشكلة الهوميرية تبدأ من العصر السكندري عندما بذرت بذور الشك فى نسبة الملحمتين إلى هوميروس حيث رفضت جماعة "المصالحين" (chorizontes) أن يكونا لشاعر واحد. وقال بعضهم إن "الإلياذة" من نظم هوميروس الشاب المتحمس، أما "الأوديسيا" فهي من نتاج سنوات عمره الأخيرة أى فترة النضج والتعقل. يقول أحد النقاد الإغريق القدامى "ومن ثم فيمكن للمرء أن يشبه هوميروس فى الأوديسيا بالشمس ساعة الغروب"^(٣).

وقبل أن نترك إشارتنا هذه السريعة إلى المشكلة الهوميرية^(٤). لا يفوتنا التوجيه إلى أن

(٣) الناقد المعنى هنا هو إما كاسيوس لونجينوس أو ديوبيسيوس لوجيوس أو غيرهما ممن يسب إليهم الكتاب لدى يحمل عنوان "فى السمو" أو "فى الأسلوب الرفيع" (Peri Hypsous) راجع.

Longinus, "On the Sublime", with an English translation by W.H. Fyfe, Loeb Classical Library, reprint 1973.

رستناوله فى الباب السادس من هذا الكتاب.

(٤) عن المشكلة الهوميرية أنظر:

Wace & Stubbings (edd.), A Companion to Homer (Macmillan 1962, pp. 234-265 (by J.A. Davison).

وحدير بالذكر أن المشكلة الهوميرية قد تركت أصداء واسعة النطاق عميقة الأثر فى دراسات المستشرقين وفى مقدمتهم مرحليوث الذى كان بدوره الأستاذ الملم لمعيد الأدب والنقد العربيين طه حسين. ومن ثم فإننا لا نعالى إذا ربطنا بين المشكلة الهوميرية بخاصة والدراسات الكلاسيكية بعامة من جهة ونظرية طه حسين فى الشعر الجاهلى من جهة أخرى. راجع:

أول من أعطاها الطابع الأكاديمي المشر هو العلامة الألماني الأشهر ف.أ. فولف F.A. Wolf بكتابه "مدخل إلى هوميروس" (Prolegomena ad Homerum) المنشور عام ١٧٩٥م^(٥). وبلغ من قوة تأثير أبحاث فولف أن كل من أتى بعده من العلماء الرافضين لوجود هوميروس اعتبر فولفيا أى من أتباع نظرية فولف. وتتلخص هذه النظرية فى القول بأن ملاحم هوميروس لم تدون فى عصر نشأتها الذى لم يعرف فن تدوين الأدب. كما أنها لا يمكن أن تحفظ عن ظهر قلب ويتناقلها الناس شفاهة عبر الأجيال المتتالية، لأنها تبلغ من الطول ما يعجز أى عقل بشرى عن حفظه. وعلى أية حال فلقد لعب فرسان المشكلة الهومرية دورا مهما فى تطوير الدراسات الكلاسيكية (والإنسانية بصفة عامة). لقد حققوا نتائج هائلة لأن أبحاثهم كانت مخلصه وجادة، وهى التى اجتذبت الكثير من الأقلام للكتابة عن هوميروس، وهى التى لفتت الأنظار إلى كثير من الجوانب والفاصيل التى كانت مهملة من قبل. ونعنى بعض النواحي الأدبية والنحوية والعروضية، وكذا الجانب التاريخي وعلاقة هوميروس بالآثار وما إلى ذلك. فأقطاب المشكلة الهومرية هم الذين وضعوا الدراسات الهومرية بخاصة والدراسات الكلاسيكية بعامة على الطريق السليمة. منهم فهمنا كيف كان الشعر الملحمي يؤلف وينشد أى ينشر على الناس. فليس الأمر متعلقا بشاعر أعمى ملهم أوحى إليه منذ الصبا أن يتغنى بالأشعار البطولية، ولكنه على الأرجح رجل مثقف يعمل فى مثابة وعناية ملموستين، يدرس ويهضم ويتمثل ما سبقه من تراث شفوى متناقل، ثم يعيد إفرازه فى شكل جديد مبتكر وأصيل. وإلى مفجرى المشكلة الهومرية ندين بمعرفة حقيقة أن نصوص هوميروس لم تك نهائية قط بل أدخلت عليها التعديلات وأقحم عليها الكثير من الأبيات من حين إلى حين، بل وربما تبدلت لغتها ذاتها كلما تقادمت وبدت عتيقة مغلقة لا تفهم أو مبتذلة لا تمتع. ومن ثم فإن هوميروس هو ما نملك من أشعار بصفة عامة، أما إذا

أحمد عثمان: "طه حسين ومستقبل الثقافة الكلاسيكية فى مصر والعالم العربى" الكتاب التذكارى لطه حسين، كلية الآداب جامعة القاهرة (١٩٩٨)، ص ٦٨٧-٧٧٠.

(٥) تعود كل التواريخ المذكورة فى الأبواب الخمسة الأولى من هذا الكتاب إلى ما قبل الميلاد وفى المرات القليلة التى سنشير فيها إلى السنوات الميلادية ستبعتها بالحرف (م).

دققنا في التفاصيل والجزئيات فلربما نخرج بشئ آخر.

وجدير بالذكر في هذا المقام أن رائد الرومانسية المثالية في ألمانيا أي الشاعر شيللر كان معارضا قويا للنظرية الفولفية، بيد أنه لم يكن يتقن اللغة الإغريقية إتقاناً يتيح له قراءة نصوص هوميروس. أما جوته فيلسوف ألمانيا الأشهر فقد كان فولفياً متحمساً أثناء تأليفه "هيرمان ودوروثيا"، بل ذهب إلى ما وراء الفولفية ذاتها في بعض الأحيان. فإذا كان فولف يعتقد بوجود هوميروس ويؤرخ له بالقرن العاشر، ويسند إليه بعض الأشعار الرئيسية في صلب "الإلياذة" و "الأوديسيا" فإن جوته آمن بأن عدداً من أتباع أو "أبناء هوميروس" (Homeridai) هم الذين قاموا بتأليف الملحمتين تأليفاً جماعياً. بيد أن جوته عاد ليعدل في آرائه فيما بعد وأثناء تأليف "قصة أخیليوس"، إذ أصبح أكثر ميلاً للإعتقاد بوجود وحدة تأليفية في الملاحم الهومرية. أما الناقد الألماني الكبير شليجل فقد شايح فولف بلا أدنى تحفظ ولا يتسع المجال لتتبع سائر مواقف الأدباء والمفكرين الألمان والأوروبيين من المشكلة الهومرية. ومن حسن الحظ أن الدارسين المتخصصين والباحثين الجادين يميلون الآن إلى أن ينكبوا على نصوص هوميروس نفسها فحفا ودرسا، تمحيصاً وتدقيقاً في هذه الزاوية أو تلك النقطة دون أن يهدروا مزيداً من الوقت حول التساؤل ما إذا كان هوميروس حقيقة واقعة أم محض خيال. ونحن إذ نأخذ هذا الاتجاه وندعو إلى عدم نبش الرماد مرة أخرى في هذه المشكلة الشائكة نشيد بالشمار النافعة التي جنتها الدراسات الأدبية من أبحاث أقطابها.

ونحن نرى أن الدراسات الهومرية قد أغفلت جانباً مهماً ربما يلعب دوراً جوهرياً في حل المشكلة الهومرية أو حتى فك بعض طلاسمها. ونعني المصادر الشرقية لملاحم هوميروس. وبالطبع فإن مثل هذا الموضوع يحتاج إلى مجلدات ضخمة ولا يتسع كتابنا هذا للخوض في غمار تفاصيله، وسنكتفي هنا بلمس أهم الجوانب. وبإحدى ذى بدء نرى لزوماً علينا توضيح أن فن الأدب ليس من إختراع الإغريق كما يظن الكثيرون. فقبل أن يظهر الإغريق (أي الهيلينيون) في شمال البحر الإيحي كان هذا الفن قد قطع أشواطاً من التطور والنضج في بلاد سومر وأكاد ومصر. وفي منتصف الألف الثانية عندما إستقر الإغريق حول البحر الإيحي وبدأوا يظهرهم قدراتهم الحضارية وإتصلوا بالحضارة المينوية في كريت كانت

حضارات آسيا الصغرى - مثل الحضارة الحيثية بالأناضول والحضارة السامية فى أوجاريت أى رأس شامرا فى شمال سوريا - قد عرفت الفن الأدبى ومارسته بدرجة عالية من الوعى والوضوح وبلغت به مستوى رفيعا من الإتقان والنضج. ومن هذه الحضارات جميعا تعلم الإغريق بطريق مباشر أو غير مباشر بعض الدروس الأولية فى مضمار المدنية والتحضر. أخذوا عنهم بعض الحكايات الشعبية عن الآلهة أو الأبطال. ونقلوا عنهم بعض الأفكار عن النظام الكونى واللاهوتى، وكذا بعض التراتيل والأناشيد التى تمجد الآلهة أو أشباه الآلهة من البشر الأحياء والموتى. يقول بعض علماء الأساطير إنه قد أصبح من المسلم به أن الإغريق قد أخذوا عن الشرق فكرة تتابع حكام السماء أى التسلسل فى أنساب الآلهة. وهى الفكرة التى نجدها فى أشعار هوميروس، وإن لم تبلور إلا فى قصيدة "أنساب الآلهة" لهيسودوس، كما سنرى فى الفصل التالى من كتابنا هذا. إلى الشرق أيضاً تعود تسمية هوميروس للمحيط (Okeanos) أنه أصل كل الأشياء وهى التى أصبحت فيما بعد أساسا للفكرة الفلسفية التى صاغها ثاليس (طاليس) فى نظريته القائلة بأن الماء هو الأصل الثابت والأزلى فى هذا الكون^(١). ولربما تعلم الإغريق من أهل الشرق كذلك أن هناك ما نسميه فن الكتابة الأدبية أى فن التأليف الذى يختلف بالطبع عن حديث الحياة اليومية من ناحية والكتابة التخصصية الدقيقة من ناحية أخرى. وستعرض فى ثنايا هذا الكتاب لمسألة الأصول المصرية القديمة لفن المسرح وفن الرواية.

ولكن الإغريق تميزوا بالقدرة الفائقة على أن يصنعوا مما يأخذون عن الغير شيئا جديداً يتفق مع طبائعهم وميولهم ورؤيتهم للحياة وأسلوب معيشتهم، حتى

(١) G.S. Kirk, The Nature of Greek Myths. The Overlook Press, Woodstock, New York 1975, pp. 276 ff; cf. P. Walcot, Hesiod and the Near East (Cardiff 1966) passim.

وعن الأصول الشعبية لملاحم هوميروس أنظر.

R. Carpenter, Folktale, Fiction and Saga in the Homeric Epics (University of California Press, reprint 1974) passim.

أنه صار من المتعذر أن نحدد بدقة مقدار ما يدينون به لحضارات الشرق القديم^(٧). وإتجه الدارسون إلى القول بأن ما أخذوه عن الآخرين يقل بكثير عما أضافوا من عندياتهم وطبق هذا الحكم أول ما طبق على هوميروس.

وملاحم هوميروس هي أقدم ما وصلنا من الأدب الإغريقي. بيد أنه لمن المرجح أن تكون بذور الشعر الملحمي الأصلية قد جاءت من الأناشيد والتراتيل الدينية التي تتغنى بأعجاد الآلهة، والتي كانت تلقى أو تنشد في الأعياد والمهرجانات العامة. ولقد نظم هذه الأشعار شعراء مجهولون أو بسالآحري أسطوريون، إذ لا نعرف عنهم شيئاً سوى أسمائهم ومنهم أورفيوس وموسايوس وإيومولبوس. وجدير بالذكر أن أولى المسابقات الشعرية التي كانت تعقد في بلاد الإغريق كانت تقوم على الأشعار الدينية وتركزت في دلفي مركز العبادة القديم^(٨). ومن ثم كان الشعر الملحمي في بداية عهده من عمل وإلقاء مغنى المعبد أو منشده الذي كان يعزف أثناء الإنشاد على القيثارة. ويبدو أن هذا الفن الشعرى الدينى قد جاء بلاد الإغريق من مراكز الحضارة الشرقية القديمة عبر آسيا الصغرى. المهم أنه كانت هناك أشعار تنشد حتى قبل الحروب الطروادية، وهى أشعار تركت بصماتها بالطبع على الملاحم التي نظمت لتروى أحداث هذه الحروب.

ويبدأ الأدب الإغريقي بالنسبة لنا - بل ولإغريق الفترة الكلاسيكية - عند منتصف القرن الثامن. فلدينا من نتاج ذلك الزمان بضع وثائق أدبية عبارة عن شذرات متفرقة مرسومة على الأواني أو منحوتة على الحجر وعثر عليها في أماكن متباعدة مثل أثينا وإشاكى وبيراخورا (على الخليج الكورنثى) وإيسخيا (على خليج نابلى في جنوب غرب إيطاليا) وغيرها. وبعض هذه الشذرات متصل بموضوع

(٧) أنظر أحمد عثمان: "أثنية المصرية ليست زنجية ولا عنصرية" مقدمة ترجمة كتاب مارتى برسال. "أثنية السوداء. الجذور الأفروآسيوية للحضارة الكلاسيكية الجزء الأول: تليفق بلاد الإغريق ١٧٨٥-١٩٨٥" المجلس الأعلى للثقافة. المشروع القومى للترجمة ١٦، القاهرة ١٩٩٧. ص ١٣-٧١.

Paus., X, 7, I ff.

(٨)

الاحتفالات الدينية وبعضها يتحدث عن الخمر والحسب والرقص والصدقة وما إلى ذلك. وبعضها يهدف إلى تخليد ذكرى هدية ما قدمت لهذا الإله أو تلك الإلهة تقرباً وتكريماً. وكلها منظومة في الوزن السداسي ولم ينظمها شعراء محترفون. والسبب في أننا لا نملك شيئاً من النتاج الأدبي الإغريقي قبل منتصف القرن الثامن بسيط. وهو أن الإغريق لم يعرفوا الأبجدية قبل ذلك التاريخ، فلما عرفوها استطاعوا في خلال أربعة أو خمسة قرون أن يكتبوا بها أدباً من أرقى الآداب العالمية. ولما كانت ملاحم هوميروس تمثل قمة ما وصل إليه أدب هذه الفترة فإنها تحمل بعض سمات التشابه مع الشذرات التي وصلت إلينا منه، كما أن هذه الملاحم لا بد وأن تكون قد وقعت تحت تأثير الحضارات الشرقية.

خلف الأشعار الهومرية إذن يقبع ماض طويل وتراث عريق من أعمال أدبية لم تصل إلينا، لأنها في غياب فن تدوين الأدب لم تكتب، ولكنها أقيت شفاهة وتناقلتها الأجيال قرناً بعد قرن من خلال الرواية المسموعة لا الصحف المقرؤة. ومن ثم لا نتجاوز الحقيقة إذا قلنا إن هذا التراث الشعري الشفوي - المفقود الآن - وما فيه من تأثيرات شرقية واضحة يعد الفصل الأول الذي بدونه لا يفهم كتاب الأدب الإغريقي.

وبشيء من اليقين يمكن العودة بهذا الأدب المفقود إلى حوالي عام ١٦٠٠ - ١٢٠٠ أى إلى عصر الحضارة التي سماها القدامى بالحضارة الآخية وتحمل الآن اسم الحضارة الموكينية. يطلق هوميروس على أهل ذلك العصر اسم "الآخيون" أو "الأرجيون" أو "الدانائيون". على أن الاسم الأول هو الأكثر شيوعاً وشمولاً. وكان الآخيون يتكلمون لهجة قديمة من اللغة الإغريقية (أى الهيلينية) وصلتنا بعض الأمثلة منها على ألواح من الفخار إكتشفت في كنوسوس بكريت، وفي موكيناي نفسها، وكذا في بيلوس بإقليم ميسينيا. وفك طلاسم هذه اللغة الفقيه النابغة مايكل فينيريس عام ١٩٥٣م فقدم للحضارة الآخية بذلك خدمة تعادل إنجاز شامبلون الفرنسي بالنسبة للحضارة المصرية القديمة عندما حل رموز الهيروغليفية

المقوشة على حجر رشيد مستعينا بالنص الإغريقي والديموطيقى على نفس الحجر.

ذلك أنه في أواخر القرن التاسع عشر تمكن هنريش شليمان من العثور على موقع طروادة، وانتقل بعد ذلك إلى شبه جزيرة البلوبونيسوس واكتشف أكروبوليس مدينة أرجوس وموكيناى (عام ١٨٧٦م) وتيرنس (عام ١٨٨٤م).

وتوالى بعد ذلك عدة إكتشافات أثرية أخرى فى مواقع متصلة بالحرب الطروادية وملاحم هوميروس. ولوحظ أن مساكن زعماء تلك الفترة كانت بمثابة حصون حربية حقيقية. فأحيطت قلعة تيرنس على سبيل المثال بسور خارجى مبني من صخور ضخمة للغاية، مما جعل إغريقى العصر الكلاسيكى يعتقدون أن الكيكلوبيس - وهم من سلالة العمالقة جيغانتيس الأسطورية - هم الذين أقاموه. وفى موكيناى كان المدخل الرئيسى للقصر يقع بين حائطين أقيمتا بطريقة تجعل المهاجمين يتعرضون لهجوم دفاعى مضاد من ثلاث جهات فى وقت واحد. أما البوابة فتحمل فى مقدمتها العلوية نقشا بارزا ثلاثى الشكل نحت عليه أسدان يقفان وجها لوجه على جانبي عمود، ويسند كل منهما قدمه الأمامية على قاعدته. وكانت رأساهما فى الأصل تواجهان المهاجمين المعتدين بهدف إرهابهم أو ردعهم.

وعثر شليمان فى مقابر الملوك والأمراء بموكيناى على أسلحتهم وجواهرهم وأقنعتهم الجنازية المصنوعة من الذهب. وهكذا ثبت أن هوميروس صادق فى وصفه لمدينة موكيناى على أنها "غنية بالذهب". ومن الجلى أن مثل هذه الكنوز الصحمة ما كان للآخيين أن يحصلوا عليها إلا بعد أن خاضوا غمار حروب طويلة وحققوا فتوحات كبيرة فى بلدان بعيدة، من الأرجح أنها بآسيا الصغرى موطن الممالك القديمة والغنية. ولقد اعتقد شليمان أنه قد عثر على مقابر وأقنعة الدفن وبقايا أجساد أجاممنون وكليتمنسترا وغيرهما من أبطال الحرب الطروادية. بيد أنه ثبت فيما بعد أن هذه الأشياء تنتمى إلى عصر ما قبل هذه الحرب، أى إلى القرن السادس عشر. على أية حال فلقد إكتشف فيما بعد "كنز أتريوس"، وهو قبر والد أجاممنون الذى ينتمى إلى القرن الرابع عشر. ثم عثر على قصر أجاممنون نفسه.

المهم أن هذه المقابر الموكينية - وهى على شكل خلية النحل - تنهض دليلاً قوياً على قوة وثراء ملوك موكيناي وبراعة مهندسيهم المعمارين وتقدم صناعتهم ولاسيما الحلّى الذهبية والفضية والأحجار الكريمة وكذلك الآوانى الفخارية التى تحمل رسوما رائعة. وتم العثور فى هذه المقابر والقصور على حوائط ذات رسوم ملونة وسيوف وخناجر مرصعة بالذهب والفضة.

وواضح أن الحضارة الموكينية بصفة عامة عسكرية الطابع، بيد أن الفنون قد تطورت فى ظلها تطوراً ملحوظاً. فاحتل الشعر على ما يبدو مكانة ملموسة، وإن إقتصرت دوره فى الغالب على مدح الأمراء الأحياء والثناء على من مات منهم. وينظر إغريقو الفترة الكلاسيكية إلى بناء الحضارة الموكينية على أنهم أبطال ويعتبرون أن عصرهم هو عصر البطولة، بل ويعتقدون أن دماء إلهية تجرى فى عروقهم إذ حققوا من الإنجازات الحضارية ما لم يستطع أى جيل من الأجيال التالية أن يصل إلى مستواها. وإعتقد إغريقو الفترة الكلاسيكية كذلك أنهم قد ورثوا عن أولئك الأجداد والأجداد قصصاً خالدة تعالج موضوعات نبيلة ومحبة إلى النفس وقصصاً أخرى مخيفة تعالج موضوعات مفزعة غير محبة. وقالوا إن هذه القصص وتلك تقوم على أساس من الواقع، أى لها بذور تاريخية وقعت بالفعل فى الزمن السحيق.

كان للعصر الموكيني نظامه الإدارى والبيروقراطى وكذا نظامه فى الكتابة. وكل ذلك مسجل على لوائح فخارية تحمل إهداءات للآلهة وأسماء للأراضى أو الممتلكات والعمليات العسكرية وما إلى ذلك. ونظام الكتابة الموكينية المسمى خط الكتابة ب (Linear B) ليس أبجدياً بمعنى أنه مقطعى يتكون من حوالى سبع وثمانين علامة دالة على الحروف المتحركة والساكنة التى تتلوها حروف متحركة. إنه أشبه ما يكون بنظام الاختزال فى عصرنا الحديث. ومن ثم فهو بطبعه لا يصلح لأغراض جماهيرية، بل إقتصرت استخدامه على الأغراض الرسمية المحدودة. وهذا بالقطع يعنى أنه لم يستخدم فى تدوين الأدب. وعندما اختفت الكتابة الموكينية بعد الغزو الدورى الكاسح حوالى عام ١٢٠٠ أو ١١٠٠ فى رأى

أحر كان الشعر لا يزال ينشد ويتناقله الناس شفاهة لا كتابة. وتراكم هذا الموروث الشعرى من جيل إلى جيل فى جميع أنحاء بلاد الإغريق ومستوطناتهم على ساحل آسيا الصغرى التى وصلها الإغريق منذ حوالى عام ١١٠٠.

لا تتضمن الملحمتان الهومريتان أية إشارة إلى معرفة الإغريق آنذاك بنفس الكتابة أو على وجه التحديد فن تدوين الأدب. فالعلامات المميّنة (semata) (lygra) المشار إليها فى "الإلياذة" (الكتاب السادس بيت ١٦٨) فى ثانيا أسطورة بيليروفون يفترض أنها تشير إلى نظام الكتابة الموكينية الذى أشرنا إليه. ولرعا إنتشرت الكتابة الموكينية هذه بتوسع الإمبراطورية الموكينية نفسها فى نهاية القرن الثانى عشر، ولكنا لا نملك الدليل على ذلك. ولقد قامت الحضارة الموكينية على ثلاثة عناصر رئيسية، العنصر الأول هو المتمثل فى حضارة الآخين الوافدين من الشمال. والعنصر الثانى هو التراث المحلى للبلاسجيين (Pelasgoi) أقدم سلالة سمعا عنها فى بلاد الإغريق. أما العنصر الثالث فهو تأثير الحضارة الكريتية المبنوية ومما لا شك فيه أن المهاجرين من الشمال قد جاءوا عبر آسيا الصغرى وحلبوا معهم بعض التأثيرات من حضارات الشرق أما الأثر الشرقى - ولا سيما المصرى والفينيقي - على حضارة كريت المبنوية فلا يحتاج إلى تأكيد. وكان الحثيون فى آسيا الصغرى قد نقلوا عن البابليين نظاما للكتابة. أما كريت فقد عرفت الكتابة منذ الألف الثانية على أقل تقدير واستعملت لغة لم تفك طلاسمها حتى الآن بصفة تامة وتشبه اللغة الصينية. وإذا كان الآخيون فى الأصل شعبا من الأميين فإنهم عندما قدموا من الشمال فى اتجاه الجنوب وصلوا إلى مناطق تعرف الكتابة وقامرسها من زمن بعيد. وتبنوا هذا الفن ولكن من الملاحظ أن النظام الكرىنى للكتابة لم يكن شائعاً فى بلاد الإغريق الرئيسية إبان العصر الآخى أى الموكيسى. وحدث طفرة ملموسة عندما تبى الإغريق الأبجدية السامية الشمالية التى أسوها

"الحروف الفينيقية"^(٩) (grammata phoinikeia) وهي حروف تشبه إلى حد ما الحروف السامية وتتكون من مجموعات من العلامات كل منها يمثل ساكناً. ولقد طور الإغريق في هذه الأبجدية حتى وصلوا بها إلى ما نعرفه الآن باسم اللغة الإغريقية والتي لا تزال حية إلى يومنا هذا بالصورة المتطورة التي يتحدث بها اليونانيون المحدثون. وهذه ميزة الإغريق وعلى حد قول أحد مؤلفيهم "يستعيرون من الأجانب (barbaroi) ولكنهم يضيفون الكثير من التحسينات في النهاية"^(١٠). وبالنسبة للأبجدية الفينيقية التي إستعاروها فقد إستخدموا في البداية بعض العلامات للدلالة على حروف الحركة. ثم إستبدلوا تلك العلامات أشكالاً متكررة تماماً أى حروفاً جديدة لم تكن موجودة في اللغات السامية، وربما أخذوها عن مصادر أخرى. المهم أنهم في النهاية توصلوا إلى الأبجدية الإغريقية التي هي أصل الأبجدية اللاتينية وبالتالي فهي جدة بعض الأبجديات الأوروبية الحديثة أيضاً. المهم أن الإغريق لم يعرفوا هذه الأبجدية قبل منتصف القرن الثامن على أقل تقدير.

(٩) أنظر الهامش السابق وراجع:

أحمد عثمان: تاريخ قرص جزيرة الجمال والألم منذ القدم وإلى اليوم (القاهرة ١٩٩٧)، ص ٣١-٤١.

R. Carpenter: "The Antiquity of the Greek Alphabet" AJA xxxvii (1933) pp. 8-20.

Idem: "The Greek Alphabet Again" AJA XLII (1938) pp.59-69.

Hdt, V, 58, 2.

وعن تأثير الحضارة المصرية والفينيقية على الإغريق بوجه عام راجع:-

R. Drews. "Phoenicians. Carthage and the Spartan Eunomia" AJPh. Vol. 100 no. 1 (1979). pp. 45-58.

أنظر كذلك: د. أحمد عزال، "تطور الفن الإغريقي في العصر الهيلادي والتأثيرات المصرية"، مجلة "عالم الفكر" الكويتية، المجلد الثاني عشر عدد ٣ (١٩٨١) ص ٥٧-٧٢. إيمانويل فليكو فسكي (ترجمة فاروق فريد): أوديب وإخسأتون، القاهرة ١٩٧٠. وقارن فيما يلي الباب الثالث حيث تناقش الأصول الأسطورية لأوديب.

أما عن تأثير الحضارة الفينيقية على هوميروس عبر الحضارة الموكينية فأنظر:

M.P. Nilsson, Homer and Mycenae (Cooper Square Publishers Inc, New York 1968) pp. 119-158.

G.S. Kirk, The Songs of Homer (Cambridge at the University Press 1962), pp. 3-51, 55 ff.

(١٠) مجهول المؤلف ولو أنه ينسب أحيانا إلى أفلاطون) Epinomis, 987e.

ويقدم الباحث بیدج أدلة واضحة من أسلوب ولغة ملحمتي هوميروس على أنهما تتبعان بالفعل من عدة مصادر مختلفة^(١١)، أى أنهما تتبعان عند مصب تراث شعري عريق له عدة روافد. ومما لاشك فيه أن التقدم فى فنون الكتابة والنسخ والتوسع فى تدوين الأدب يأتى على حساب عمل المنشد الملحمى aoidos الراوى للأحداث البطولية. أى أن التدوين أمر لا يتفق مع طبيعة الشعر الملحمى الأصلية. وهذا ما سيتضح لنا من دراسة التقنية الملحمية الهومرية ومتابعة ما طرأ عليها عبر العصور حتى تلاشت وحلت محلها ملاحم مكتوبة أى مصطنعة ابتداءً من العصر السكندري والرومانى وإلى يومنا هذا. وكان من الممكن أن تتحول وتتجدد ملاحم هوميروس مع مرور الزمن. وكان من المحتمل أن تتبدد أيضاً لو لم يأت الطاغية الأثينى بيسيستراتوس فى القرن السادس ويؤسس نظاماً جديداً للإنشاد الملحمى يسمى النظام الرابسودى، حيث إحتفت قيثارة الراوى القديم وتزود الراوى المستحدث بدلا منها بعضا rhabdos (قارن أدناه ص ٩٤). وكان عليه أن يغنى فى كل مرة قصيدة مكتملة، أى أنشودة رابسودية rhapsode تبدأ من حيث إنتهت السابقة ex ypolepseos. النظام الإنشادى الذى أسسه بيسيستراتوس إذن يقوم على الإلقاء من الذاكرة اعتماداً على نص مكتوب وموثق يمكن الرجوع إليه فى أى وقت، وهو النص الذى صار يعرف باسم تحقيق أو تنقيح بيسيسترانوس. وإذا كان هذا التنقيح المدروس قد حفظ أشعار هوميروس من الضياع فإنه قد قضى على كل فرصة للتجديد فى تقنية الشعر الملحمى، وهذا أمر طبيعى بالنسبة لقرن كان قد بلغ قمة النضج أصلاً. ولقد كتب شيشرون الخطيب الرومانى المفوه عام ٥٥م تقريباً - أى بعد أن كانت الدراسات الفقهيّة

(١١) D.L. Page, The Homeric "Odyssey" (Oxford 1955) Ch. Vi; cf. Idem, History and the Homeric "Iliad" (University of California Press 1972). passim.

هذا ويغلب الميل نحو ربط هوميروس بالتاريخ والآثار فى دراسات كل من د. عبد اللطيف أحمد على ود.

لطفي عبد الروهاب يحيى. أنظر للأول: التاريخ اليوناني. العصر الهيلادى (بيروت ١٩٧٤-١٩٧٦)،

وبالنسبة للثاني فأنظر حاشية رقم ١٥.

والتحقيقات العلمية فى الإسكندرية قد إنتهت وأصبحت معروفة للجميع بنتائجها - وقال إن بيسستراتوس طاغية أثينا هو الذى إبان القرن السادس "قد رتب كتب هوميروس التى لم تكن من قبل على هذا الترتيب الذى نعرفه"^(١٢). وإذا كان هذا صحيحا فإن الأشعار الهومرية - وبصورة قريبة للغاية من النصوص التى وصلتنا - كانت تنشد فى أعياد الباناتينايا الأثينية فيما قبل عام ٥٢٧.

لكن مازال هناك سؤال بلا جواب، ففى مثل هذا المسار المطرد للأشعار الهومرية أين يمكن أن نجد هوميروس نفسه؟ من المؤكد أن الذى حول الأغاني الملحمية الصغيرة والملائمة لحفلات الإنشاد والسمر إلى قصيدة كبيرة هو شاعر متأخر ولاحق للفترة التى ظهرت فيها هذه الأغاني ابتداء. وبعبارة أخرى فإن هوميروس يأتى فى نهاية المطاف بالنسبة لتطور الشعر الملحمى لا فى بدايته. وعليه فإن التفكير المنطقى يرجح أن هوميروس لا يمكن أن يكون قد عاش قبل القرن الثامن. ولكن علينا أن نضع فى الاعتبار أن هذا التفكير المنطقى - وهو كل ما نملك - يمكن أن يكون مخطئا. وعلينا أن نتذكر أن الإغريق على وجه العموم، وإن قبلوا بوجود هوميروس وبنسبة الملحمين "الإلياذة" و "الأوديسيا" إليه، لم يتفقوا على تحديد العصر الذى عاش فيه. فمنهم من جعله يعاصر الحرب الطروادية التى يصف أحداثها، ومنهم من جعله يعيش بعدها بعدة قرون. أما بالنسبة للدلائل الداخلية المستمدة من نص الملحمين فهى أيضاً متضاربة وغير مؤكدة. فمثلا يقال إن الإشارة الواردة فى "الإلياذة" (الكتاب السادس بيت ٣٠٢-٣٠٣) والتى تتحدث عن تمثال فى وضع الجلوس تشى بأن التاريخ المشار إليه لا يمكن أن يكون قبل القرن الثامن حيث بدأ فن النحت الإغريقى يتطور إلى مرحلة جديدة متحررا من تأثير النحت المصرى. بل إن وصف درع أجائنون فى نفس الملحمة (الكتاب الحادى عشر بيت ١٩ وما يليه) يمكن أن يعود إلى ما بعد ذلك التاريخ وكذا

الإشارة إلى إستخدام الفيلق phalanx فى الحرب (الكتاب الثالث عشر بيت ١٣١ وما يليه). ومع ذلك فإن كل هذه الإشارات وغيرها الكثير يمكن أن تكون مدسوسة على هوميروس. وعلى أية حال فهناك حد زمنى لا يمكن أن يكون هوميروس قد عاش بعده بإجماع آراء كل العلماء ألا وهو عام ٧٠٠. هذا ويمكن أن نحدد فترة تقريبية تقع فيها حياة هوميروس وهى ما بين ٨٥٠ و ٧٥٠.

ومما لا شك فيه أن موقع طروادة الجغرافى يمكنها من السيطرة على الممر الإستراتيجى أى مضائق الدردنيل والبسفور البحرية التى تصل البحر الإيجى بسواحل البحر الأسود الخصبة. طروادة إذن مدينة ذات أهمية تجارية وإقتصادية وعسكرية أغرت الآخين بمحاولة السيطرة عليها. أما السبب الذى يقدمه هوميروس لقيام حرب طروادة - أى خطف هيلينى زوجة ملك إمبرطة مينىلاوس على يد الأمير الطروادى باريس - فهى الذريعة الواهية أو السبب الدبلوماسى المباشر والمعلن لتبرير حرب لها أهداف أخرى أعمق وأهم من ذلك بكثير، هذا إذا ما قبلنا بوجود هيلينى أصلاً. وبعبارة أخرى فإن رواية هوميروس لأسباب الحرب الطروادية هى رواية أسطورية، أى الرؤية الشاعرية والملحمية لحرب حقيقية وقعت بالفعل فى تاريخ يقع ما بين ١٢٨٠ و ١١٨٣ برأى معظم المؤرخين. المهم أن هوميروس يصف أحداثاً تاريخية قديمة جداً بالنسبة له، إذ تسبقه بحوالى ثلاثة قرون. وهو يستمد روايته من الموروث الشعرى المألوف والمتداول شفاهة.

وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار "الإلياذة" و "الأوديسيا" من خلق عدة أجيال متتالية من الشعراء المتحولين. ولكن إغريقى العصر الكلاسيكى اعتبروهما من تأليف شاعر واحد هو هوميروس وعليه أن نحترم رأيهم، ولو أنهم نسبوا إليه أشعاراً أخرى لا يمكن بأية حال أن يكون هو فعلاً - إن وجد - مؤلفها. وبغض النظر عن الفوارق بين الملحمين إلا أن روحهما العامة واحدة. يقول باورا إنه ليس من الخطأ أن نتحدث عن هوميروس - سواء أكننا نعنى به شاعراً واحداً أو عدة

شعراء - باعتباره مؤلف هاتين الملحمتين^(١٣).

وبما أن هوميروس لا يتحدث عن نفسه في ملحمتيه "الإلياذة" (حوالي خمسة عشر ألف بيت) و "الأوديسيا" (حوالي إثنتى عشر ألف بيت) فلقد إستدل البعض من ذلك على أن مكانته الاجتماعية كانت أقل من مكانة أبطاله وهم من الملوك والأمراء، بل ومن مكانة جمهوره أيضاً لأنه كان ينشد أشعاره فى بلاط أحفاد هؤلاء الأبطال. بيد أن تشبيهاته الشعرية - وهذا ما سنعود إليه - مستمدة من بينته المعاصرة وما فيها، مما يظهر ميله إلى تصوير حياة بسطاء الناس بحرفهم اليدوية وأعمالهم الزراعية والرعية بما فيها من أدوات بسيطة وطيور وحيوانات وما إلى ذلك. ومن ثم قيل إن هوميروس كان شاعراً فقيراً وأعمى أو على الأقل فقد البصر فى أواخر أيامه. ولعل هذه الرواية قد جاءت من الإعتقاد الشائع لدى مختلف الشعوب بأن المنشدين الملحميين كانوا فى العادة من كفيفى البصر. يضاف إلى ذلك أن النشيد الهومرى "إلى أبوللو" (بيت ١٧٢) يتحدث عن شاعر أعمى من جزيرة خيوس. ويعتقد أغلب العلماء المحدثين أن هذا البيت يتحدث عن هوميروس نفسه. بل يرون أنه أيونى لأن اللهجة الأيونية تغلب على أشعاره، كما أنه يعرف ما هو أيونى أكثر مما يعرف ما هو دورى أو أيولى. وينازع خيوس فى الإدعاء بنسبة هوميروس إليها الكثير من المدن والحزر وفى مقدمتها مدينة سميرنى (أزمير بتركيا)، بيد أن كفة خيوس هى الراجحة. وبها يعقد كل عام مهرجان "الهومريات" الذى به يحاول اليونانيون المحدثون إحياء ذكرى شاعرهم القديم والمبدع الأول هوميروس.

٢- الأسس الشفوية للتقنية الملحمية

كيف نفهم أشعار هوميروس ؟ هذا سؤال من الطبيعى أن تتعدد الإجابات عليه بتعدد الزوايا التى نقرب منها نحو هذا الشاعر الفذ. فمن الممكن - على حد قول كيتو - أن

نعتبر هذه الأشعار وثائق تاريخية ضخمة، ومن الممكن أن نعتبرها مجرد قصائد للإشاد وإذا كان بوسعنا أن نفحص بعض الجوانب الأثرية والأدبية والتاريخية دون الإهتمام بالسّمات الشعرية لهذه القصائد، فإن الأفضل برأى كيتو أن نفعل بقيص ذلك، أى أن نهتم بالصفات الشعرية فى ضوء الجوانب الأخرى^(١٤).

وفى الصفحات التالية سنعرض لبعض الجوانب الفنية فى ملحمتى هوميروس "الإلياذة" و "الأوديسيا" محاولين إستنباط طبيعة الشعر الملحمى ووظيفته وتسليط الضوء على الأسس الفنية والتقنيات الهوميرية، ولاسيما تقنية الإنتساذ التسفوى والوزن السداسى اللذين مارسا تأثيراً ضخماً على الأدب الإغريقى برمته. على أن معالجتنا للشكل الفنى الهوميرى لن نسيا المصمون. ومن ثم ستناول بعض القضايا الإنسانية التى تثيرها ملاحم هوميروس، ولاسيما ما يتصل بعلاقة الإنسان بالآلهة والكون وأيضاً مشكلة الفن والإبداع وما إلى ذلك.

(١) وحدة الموضوع

لا يعالج "الإلياذة"^(١٥) سوى حادثة واحدة من السنة العاشرة فى الحرب الطروادية. إذ أخطأ أجاممنون فى حق خريسيس الكاهن، فلدجأ الأخير بحمار بالشكوى للإله الذى يخدم فى معبده أى أبوللون، الذى كان على أية حال يؤيد

Kitto, Poiesis, p. 116.

(١٤)

(١٥) يعنى إسم "الإلياذة" (*Ilias*) "قصة إليون" أو "إيوس" (*Ilion, Ilios*) وهما الإسمان الأصليون للمدينة التى عرفت فى وقت لاحق بإسم طروادة (*Troie* وباللاتينية *Troia*) وهو الإسم الأشهر. وإن كان فى الأصل يعنى المنطقة المحيطة بالمدينة لا المدينه نفسها وحدير بالذكر أن هناك رواية غير مؤكده بأن العرب القدامى نرحلوا "الإلياذة" إلى العربية والمؤكد على أية حال أن العرب القدامى عرفوا شاعر "الإلياذة" باسم "هوميروس" ولم تترجم "الإلياذة" إلى العربية كاملة إلا على يد سليمان السيسى الذى نشر ترجمته شعرية كاملة لهذه الملحمة فى دار الهلال بالقاهرة عام ١٩٠٤، ويعكف فريق من الدارسين المتخصصين لأن على ترجمة هذه الملحمة من اليونانية مباشرة ضمن المشروع القومى للترجمة بالجلس الأعلى للثقافة ومن المتوقع ظهورها قريباً إن شاء الله. ومن أحدث الدراسات عن "الإلياذة" نشر إلى ما يلي:

H. van Thiel, *Iliaden und Ilias*. Basel & Stuttgart. 1982.

الطرواديين. فأرسل وباء على جيش الإغريق وعرف أجائمنون أنه لا نهاية لهذا الوباء إن لم يرجع محظيته خريسيثس (وبعنى اسمها بنت خريسيثس من خريسي وهي المدينة التي أقيم بها معبد أبوللون) إلى ذوبها. وعلى مضض وافق أجائمنون أن يعيدها شريطة أن تسلم إليه محظية أخيلليوس بطلس الأبطال الإغريق واسمها بريسيس (أى بنت بريسيس من بريسيس مدينة أخرى مجاورة). فرفض أخيلليوس شروط أجائمنون، ثم إمتثل لأمر ثيتيس أمه التي بدورها توصلت إلى زيوس أن ينتقم لابنها. ووافق زيوس وبالفعل أرسل على الفور حلما مضللا لأجائمنون فحواه أنه لو قاد الجيش ضد الطرواديين سيأسر المدينة. وإلتحم الجيشان بعد محاولة فاشلة لإبرام السلام وانتهت الموقعة بخسائر ضخمة من الجانبين. بيد أن برياموس ملك طروادة كان يستطيع أن يعرض خسائره بسهولة من المناطق المجاورة لطروادة والتي تمثل العمق الإستراتيجي له. ومن ثم كان موقفه أفضل من أجائمنون الذى كان عليه فى حالة الحاجة إلى إمدادات أن يلجأ إلى بلاد الإغريق التي تفصله عنها مسافة بحرية طويلة. ولذلك انسحب أجائمنون بحيشه وحاول تقوية خطوط دفاع معسكره وأرسل وفدا للتفاوض مع أخيلليوس، يعرض عليه أن يعيد له بريسيس مع تعريض ملانم. ورفض أخيلليوس الصلح، وفكر أجائمنون فى التحلى عن مواصلة الحملة وعارضه بشدة القائد الشاب ديوميديس. وفى جنح الظلام يهاجم ديوميديس وأوديسيوس على غرة جزءاً من الجيش الطراقي الذى جاء بمد العون لبرياموس. ويحققان بذلك إنتصاراً سريعاً ويقتلان القائد الطراقي نفسه ريسوس، وبأخذان عربته الحربية بخيولها غنائم ثينة. وشجع ذلك أجائمنون على إستئناف الحرب فى الصباح التالى، حيث جرح وإضطّر كثير من القواد الإغريق إلى الإنسحاب. وانتهت الموقعة بتقهقر الجيش الآخى إلى المعسكر ثانية. بل إن الطرواديين بقيادة هيكتور المغوار بدأوا يشنون هجماتهم المضادة على المعسكر الإغريقي نفسه وبنجاح، برغم أن هيرا مليكة السماء وزوجة زيوس كانت تقف بجوار الإغريق. حيث خادعت زوجها وسحبته من المعركة إلى فراشها حتى لا يعين

الطرواديين. وإخترق هيكتور بطل أبطال طروادة الصفوف الأمامية الآخية وشارف على الوصول إلى سفنهم الراسية في الشاطئ وشرع يحرق إحداها. وعندئذ سمح أخيلليوس لأتباعه أي الميرميدونيين ولصديقه العزيز باتروكلوس بالاشتراك في الحرب. بل إنه سمح للآخر بأن يتسلح بأسلحته، لكي يخدع الطرواديين ويظنون أن أخيلليوس نفسه قد عاد للحرب. وصد باتروكلوس الطرواديين وقتل أحد أبطالهم أي سارييدون قائد القوة الليكية. وطارد فلولهم حتى أسوار طروادة نفسها التي حاول أن يقتحمها، وصدده عنها الطرواديون بإستماتة. ووقف أبوللون نفسه دون دخوله المدينة وجرح باتروكلوس على يد يوفوريوس وقضى عليه هيكتور للأبد، حيث إستولى على أسلحة أخيلليوس وصار يحارب بها.

وبعد موت باتروكلوس ذروة الحدث الملحمي في "الإلياذة" ونقطة التحول. لأن أخيلليوس ما أن علم به حتى وقع فريسة الحزن، كما أنه لم يستطع الخروج للحرب مباشرة، إذ كان قد أعطى أسلحته لباتروكلوس. وجدير بالذكر أن الأسطورة التي تجعل من جسد أخيلليوس شيئا غير قابل للخدش أو الجرح أسطورة متأخرة ظهرت فيما بعد هوميروس بفترة طويلة، لأن الشاعر يجعل محاربا طرواديا مغمورا ينال منه. على أية حال فقد حثت الربة أثينة أخيلليوس على اللحاق بالجيش الإغريقي في حربه الشرسة. وما أن وصل إلى المعسكر الإغريقي وزأر بصيحة الحرب حتى دعر الطرواديون المنتصرون. ونجحت ثيتيس في إقناع رب الصناعة والحدادة هيفايستوس أن يصنع لابنها أخيلليوس عدة حرب جديدة. ويصف لنا هوميروس هذه الأسلحة بالتفصيل ويتألق بصفة خاصة في وصفه للدرع، وهذا ما سنعود إليه في حينه.

ويكتسح أخيلليوس الصفوف الطروادية، ويهزمهم شر هزيمة ويقتل قائدهم هيكتور، مع أنه - أي أخيلليوس - يعرف أن موته سيتبع لا محالة موت هذا القائد الطروادى، إذ كانت النبؤات قد تحدثت بذلك. وتؤخذ معاملة أخيلليوس الوحشية لجثة هيكتور - حيث ربطها في عجلته ولف بها حول أسوار طروادة - على أنها تعكس حقيقة مولده خارج منطقة أخايا، أي نشأته في فثيا بشاليا وهي منطقة أكثر بدائية من بقية العالم الموكبى.

وتقام مراسم دفن باتروكلوس الفخمة حيث تعقد المسابقات الرياضية في الجرى والمصارعة وغيرهما. وبعد مرور إثني عشر يوماً على موت هيكتور يعود أخيلليوس إلى قدر نسي من الهدوء والسكينة. وبناء على نصيحة من ثيتيس يسلم جثة هيكتور إلى أبيه برياموس في مقابل فدية يدفعها هذا الملك المسن الذي جاء ليلاً وفق مشورة الآلهة وتأييدهم ليزور البطل المنتصر ويتوسل إليه. وتسلم بالفعل جثة هيكتور التي حفظتها الآلهة من العفن، وتدفن على النحو اللائق وبالبكاء على هيكتور الذي قضى نحيبه دفاعاً عن الوطن تنتهي "الإلياذة".

وتدور "الأوديسيا"^(١٦) حول موضوع شائع في كافة الآداب القديمة، أي غياب الزوج لمدة طويلة بحيث يظن الجميع أنه قد مات. بيد أنه يعود في الوقت الملائم أي في آخر لحظة وعلى غير توقع، ليحول بين زوجته والزواج من رجل آخر. وتبدأ "الأوديسيا" بانعقاد مجلس الآلهة في غياب بوسيدون إله البحر وعدو أوديسيوس اللدود. وتساءل الربة أثينة المجتمعين: لماذا يحتجز أوديسيوس في جزيرة منعزلة؟ ولماذا لا تقدم له المساعدة لكي يعود إلى وطنه؟ ويتفق زيوس معها في الرأي بأن شيئاً ما لا مفر من عمله على الفور، وبرغم عداوة بوسيدون لهذا الإنسان. ويرسل زيوس بالفعل رسوله هرميس إلى كاليبسو عروس الجزيرة حيث يحتجز أوديسيوس فيأمرها بإطلاق سراحه. وفي تلك الأثناء تقوم الربة أثينة بزيارة خاطفة لتيليماخوس بن أوديسيوس في جزيرة إيثاكي موطن البطل. وهناك ترى زوجة أوديسيوس المخلصة بينيلوبي وقد حاصرتها شرذمة من الأمراء الذين يريد

(١٦) يعنى اسم "الأوديسيا" (Odysseia) "قصة أوديسيوس" كما نقول "الأوريستيا" عن قصة أوريستيس وهكذا. وجدير بالذكر أن "الأوديسيا" لم تترجم إلى العربية لا قديماً ولا حديثاً، وإن كان النص الذي ترجمه رفاعه رافع الطهطاوى "وقائع الأفلاك في معامرات تليماك" للنفس الفرنسي فينيلون بعد الخطوة الأولى لتعرف القارى العربى المحدث على أسطورة أوديسيوس وإبه تليماخوس وبعد ذلك نشر دريسى حشبه مواءمات "للإلياذة" و "الأوديسيا" عن الإنجليزية وهي مواءمات تستهدف تسيط الملحميتين للقارئ العادى. وعن أحدث الدراسات حول "الأوديسيا" نشر إلى ما يلي:

F. Delebecque, Construction de l'Odyssee. Paris 1980.

كل واحد منهم أن يفوز بها زوجة له على أساس أن أوديسيوس قد مات. ولكن بينيلوبي تقصى معظم وقتها في عقر دارها، بينما يعرّد الخطاب ويسرفون في الإنفاق على ولائهم وملذاتهم من ممتلكات القصر. وتنصح أثينة تيليماخوس بأن يعقد اجتماعا عاما للشعب يطلب فيه ضرورة العمل على أن يغادر الخطاب القصر. ولكنهم يسخرون من تيليماخوس الذي بمساعدة أثينة - مخفية في هيئة مينتور الصديق القديم لأوديسيوس - يستعير سفينة ويجمع البحارة من شباب الجزيرة الذين تطوعوا للإبحار معه في طريقه إلى شبه جزيرة البلوبونيسوس للسؤال عن أبيه. ويصل أول ما يصل إلى ميناء بيلوس (نفاينو الحديثة). ثم يزور إسبرطة ويعلم من ملك المدينة الأولى أي نيستور ومن ملك الثانية أي مينيلائوس أن أباه حي يرزق وأنه قد قضى عدة سنوات فوق جزيرة كاليبسو، التي تحاول إغراءه بالبقاء معها والرواج معها على أن تمنحه الخلود.

ويقلها هوميروس بعد ذلك إلى جزيرة كاليبسو، حيث وصل هرميس ونقل إليها رسالة زيوس سالفة الذكر. وتقرر كاليبسو على مضض أن تخلي سبيل أوديسيوس، لأنها لا تستطيع عصيان أوامر رب الأرباب. بل وتعد أوديسيوس بما يلزمه من معدات لصنع سفينة جديدة. ويقلع أوديسيوس فعلا. بيد أن إله البحر بوسيدون يرسل عاصفة هوجاء تحطم سفينته وتلقى به عاريا فوق شواطئ الفاياكيس (أو الفاياكين) والتي تشبه أرضهم بلاد الحكايات الشعبية، وحيث يملك أهلها سفنا توجه مسارها توجيها ذاتيا وتسبح على سطح الماء في سرعة تضارع سرعة الطيور في أجواز الفضاء. وهناك يلتقي أوديسيوس بناوسيكابنت ألكينووس ملك الفاياكين، فإعتنت به وقدمته لوالدها، حيث أكرم وفادته وأغدق عليه وعلى رفاقه الهدايا وأعطى لحكاياته ومغامراته أذنا صاغية. فوصف له أوديسيوس كيف هبط ببلاد آكلي اللوتس الذين أعطوا بعض رفاقه ثمارا مما يأكلون ففسدوا الوطن والأهل ولم يفكروا سوى في البقاء بأرض آكلي اللوتس هذه^(١٧). بيد أن أوديسيوس أرغمهم على

(١٧) عن هذا الرمز الأسطوري الطريف في الأدب العالمي راجع أدناه ص ٧٤ حاشية رقم ٢٤.

الصعود إلى السفينة كرها، وأبحر بهم إلى بلاد الكيكلوبيس المخلوقات الوحشية التي تتوسط وجه كل واحد منهم عين واحدة مستديرة. كان أحدهم أى بوليفيموس إيسا لبوسيدون فأمرهم، وكان يتغذى على إثنين منهم فى كل وحة. وفى النهاية يتمكن أوديسيوس وبعض رفاقه الساجين من أن يفتأوا عين بوليفيموس الوحيدة عندما كان يغط فى سبات عميق فهربوا من كهفه، وفى الصباح التالى تخفوا وسط أغنامه. وعند مغادرة المكان سحر أوديسيوس من بوليفيموس الذى سأله عن اسمه فقال له "لا أحد"^(١٨). وعندئذ تصرع بوليفيموس إلى أبيه بوسيدون ألا يعيد أوديسيوس قط إلى وطنه إلا بعد أن يفقد جميع رجاله وعلى ظهر سفينة من أملاك غيره.

وبعد ذلك وصل أوديسيوس إلى جزيرة أيولوس وهو عند هوميروس ليس إياها. بل هو رجل يتحكم فى الرياح. لقد إستقبل أوديسيوس ورفاقه أحسن استقبال. وعند الرحيل أهداه كيساً معبأ بكل الرياح فيما عدا الريح التى ستهب لتقود سفينته فى إتجاه موطنه إيثاكي. وبالفعل إقرب أوديسيوس ورفاقه من إيثاكي، ولكن لما كان النوم قد غلبه فإن رفاقه فتحوا الكيس طناً منهم أنه يحوى كنزاً وعلى الفور إنفلتت الرياح وأثارت العواصف الهوجاء وقذفت بهم إلى أرض الليسر وجويين. وهم عمالقة يتغذون على لحم البشر. فأغرقوا جميع السفن فيما عد سفينة واحدة هى سفينة أوديسيوس. وإلتهموا كل أطقم السفن الغارقة أى أتاع أوديسيوس

ووصل أوديسيوس بعد ذلك إلى أرض آياى (Aiaie) حيث تعيش الربة كيركى بنت الشمس وصاحبة القدرة العجيبة فى فن السحر لقد حولت نصف رجال أوديسيوس إلى خنازير بسحرها. بيد أن أوديسيوس، الذى قابله هرميس وروده بقدر من عشب المولى السحرى الذى يحمى من أية قوة سحرية، إستطاع بهذا النبات السحرى أن يهيمن على كيركى، فصارت رفيقته وعشيقتة وجعلها

(١٨) الكلمة الإغريقية التى تعنى "لا أحد" هى "oudeis" وتشابه صوتياً مع اسم أوديسيوس (Odysseus)

تستعيد رجاله إلى حالتهم الأولى. وبعد مضي عام طلب منها أن تأذن له بالرحيل، فأمرته أن يعبر مجرى الأوكيانوس أولا (وهو ليس بحرا بل نهر يحيط الأرض التي تشبه القرص لا الكرة) ليصل إلى أرض الموتى وهناك يستشير شيخ العراف الأعمى تيريسياس الطيبى. وبفد أوديسيوس أوامرها وأخبره تيريسياس بما يحرى فى إيثاكي وتنبأ له بمستقبل أيامه ومصره. وتفرج أوديسيوس على بعض مشاهد من العالم الآخر وما فيه من أعاجيب وأهوال. وعاد إلى أرض كيركى التى زودته بالنصائح اللازمة قبل أن يرحل إلى وطنه.

ولدى إقترابه بسفنه من السيرينات ضلل صوتهن الساحر بعض رفاقه فشدّهم إليهن شدا فلما إقربوا منهن تماما تحطمت سفنهم وغرقوا. وعندئذ تذكر أوديسيوس نصيحة كيركى، فوضع قطعاً من الشمع فى أذن بقية رفاقه حتى يعطل حاسة السمع عندهم مؤقتاً، وربط نفسه بحبال قوية إلى صاري المركب، وإستطاع هكذا أن يجتاز هذا المأزق الخطير. وبعد ذلك وصل إلى المضائق الواقعة بين العملاق البحرى سكيللا والدوامة القاتلة خاريبيديس. فإقترّب من سكيللا وهى أقل خطراً ولكنه فقد ستة من رجاله ونجا مع الباقين. ووصل إلى جزيرة ثريناكيي Thrinakie حيث مراعى قطعان إله الشمس نفسه هيليرس، وهى قطعان مقدسة ولذا نهى أوديسيوس رفاقه عن الإقتراب منها. ولكنهم وقد حاصرتهم الرياح وإضطروا للبقاء ونفذت المؤن خالفوا الحظر الذى فرضه عليهم أوديسيوس. وعندئذ طلب هيليرس من زيوس أن ينزل بهم العقاب. وبعد أن كان زيوس قد أرسل رياحا مواتية عاد فحطم سفنهم بعاصفة قوية وقذفهم بالصاعقة، ونجا أوديسيوس وحده، وبعد مخاطر عدة وصل إلى جزيرة كاليسو حيث مكث سبع سنوات كاملة.

تلك كانت الحكايات التى قصها أوديسيوس على الملك ألكيووس ملك الفايكيايى، الذين وصل إلى أرضهم قادما من جزيرة كاليسو. ولقد أرسل الملك أوديسيوس إلى موطنه إيثاكي على سفينة من سفن الملكية الخاصة. وفى الصباح

التالى قابلته الربة أثينة على ساحل إيثاكي متنكرة فى هيئة شاب صغير وزودته بالمعلومات اللازمة عما يجرى فى قصره ومملكته. وأخبرته أن عليه أن يهزم الخطاب بالحيلة، وحولته إلى شحاذ وهى الصورة التى دخل بها منزل يومايوس راعى خنازيره المسن، الذى لا يزال على إخلاصه لسيدته حتى هذه اللحظة. ولقد إستقبل يومايوس الرجل الغريب وأكرم وفادته وإستضافه طوال الليل فى داره. وفى نفس الوقت أخبرت الربة أثينة تيليماخوس بأن يعود فوراً إلى أرض الوطن وحذرتة بشأن الكمين الذى أعده له الخطاب ونصحته بتغيير مسار العودة. وبعد أن إستأذن تيليماخوس من مينيلائوس وهيلينى عاد إلى إيثاكي وتعرف على والده عندما أعادته الربة أثينة إلى حالته الطبيعية بعض الوقت. ووضعاً معاً خطة تدمير الخطاب والقضاء على شرهم.

وبالفعل ذهب أوديسيوس فى هيئة شحاذ إلى قصره الملكى يتسول لدى الخطاب الذين سخروا منه مر السخرية. ولكنه إكتسب بعض الإحترام والود عندما هزم شحاذاً آخر يدعى إيروس Iros فى مباراة بينهما فى الملاكمة. وفى المساء كان له لقاء طويل مع بينيلوبى التى قصت عليه متاعبها وكيف أنها خدعتهم، عندما طلبت منهم مهلة تنتهى فيها من غزل ثوب تعده ليدفن فيه لا إرتيس والد أوديسيوس الطاعن فى السن، وكانت فى كل ليلة تنقض ما غزلت بالنهار. فلما إفتضح أمرها أجبرت على الإنتهاء من هذا العمل ففكرت فى حيلة أخرى. إذ قالت لهم إن من يستطيع أن يشد قوس أوديسيوس الكبير ويطلق منه سهماً يمر من خلال ما يشبه القناة المكونة من فتحات فى أسنة إثنى عشر بلطة مصفوفة سيكون زوجها. وجاء كل الخطاب وجربوا حظهم وقواهم وفشلوا. وتقدم أوديسيوس الذى لا يزال متنكراً فى هيئة شحاذ وطلب أن يُجرب قوته وحظه وإعترض الخطاب هازئين منه. ولكنه تسلم القوس بناء على رغبة بينيلوبى، التى قالت إنها ستمنحه بعض الملابس الجديدة إذا نجح. وجعلها تيليماخوس تنسحب من قاعة الرجال وأطلق أوديسيوس السهم بنجاح باهر ومن أول محاولة

وهو جالس دون أن يقوم على قدميه. ثم قال إنه سيجرب مرة أخرى، ولكنه أطلق السهم ليصيب عنق أنتينورس زعيم الخطاب. ثم كشف النقاب عن نفسه ورفض التفاوض. وظل يصصرعهم واحداً بعد الآخر، وهم عزل من السلاح فيما عدا السيوف التي يحملها أبطال هوميروس جميعاً بصفة مستمرة ذلك أن تيليماخوس وأوديسيوس كانا قد أبعدا كل الأسلحة التي كانت في العادة تعلق في مكان ما من القاعات. واحتفظا فقط بأربعة عداد كاملة للسلاح لهما وللخادمين المخلصين. ولكن أحد الخدم الذي كان يتعاطف مع الخطاب ويدعى ميلانتيوس استطاع أن يستولى على أسلحة كثيرة وزود بها الخطاب. فألقى القبض عليه وقتله كل من يومايوس وفيلوتيتيوس الخادمين المخلصين. وهكذا أصبحت المعركة متكافئة، غير أن أوديسيوس وابنه والخادمان انتصروا في النهاية. وقتلوا الجميع فيما عدا المنشد الملحمي والرسول اللذين كانا بخدمة الخطاب على كره منهما. وتم شنق الخادومات اللاتي كن يضاجعن الخطاب، ومزقت جثة الخادم الخائن ميلانتيوس. وطُهرت القاعة بحرق البخور. أما يوريكليا مربية أوديسيوس الشمطاء، التي كانت قد تعرفت عليه منذ الليلة الماضية من ندبة في رجله عندما كانت تغسل قدمه، فصرخت من الفرح وكادت تكشف أمره لولا أن طلب منها أوديسيوس الكتمان. ها هي الآن ذاهبة لتخبر بينيلوبي بما قد حدث فقالت الأخيرة إنه قد يكون إلهاماً متكرراً جاء ليخلصها من شرور الخطاب. ولكن أوديسيوس باح بسر لا يعرفه سوى هو وزوجته بينيلوبي وإحدى الوصيفات. وعندئذ إقتنعت بينيلوبي بأنه هو فعلاً زوجها العائد بعد عشرين عاماً فذهبا معا إلى غرفة نومهما.

وفي الصباح خرج أوديسيوس إلى الحقل حيث يعيش لا إرتيس وكشف عن نفسه له، وتفاهما معا في كيفية علاج الموقف المتأزم بعد أن ذاع في الجزيرة أمر مقتل الخطاب، حيث طالب ذروهم بالانتقام وترعهمهم والد أنتينورس. وذهب لا إرتيس بعد أن عادت له قرة الشباب وقاد المعركة ضد المطالبين بالانتقام وانتصر

عليهم وقتل والد أنتينوروس وأنهى زيوس المعركة بصاعقته. وظهرت الربة أثينة متخفية فى هيئة مينتور وأبرمت إتفاق صلح وسلام بين أهل الجزيرة. وبذلك تنتهى "الأوديسيا".

ومع أن "الإلياذة" تدور حول الحرب الطروادية التى إستمرت أحداثها عشر سنوات، إلا أن هناك عنصرا قويا يوحد بين أجزائها. ويعنى أن الشاعر يركز على حادثة واحدة جعلها هدفه الرئيسى وهى "غضبة أخيلليوس" التى بها يبدأ الشاعر وينهى ملحمته، لأن الكتاب الأخير يدور حول نتائج هذه الغضبة المدمرة. وبالمثل نجد "الأوديسيا" التى تتغنى بعودة البطل أوديسيوس من طروادة وتحفل بشتى المتاهات والمغامرات البحرية التى خاضها البطل، إلا أنها بصفة عامة تقدم لنا صورة لجزيرة إيثاكي موطن أوديسيوس قبل وبعد عودة هذا البطل. وتتجسد الفروق بين الملحمين فى أن "الإلياذة" قصة حرب بينما "الأوديسيا" تدور حول السلم. ويترتب على ذلك أن البنيان الاجتماعى فى كل منهما يختلف عن الآخر وكذا الجو العام. "فالإلياذة" التى تقوم على وصف المعارك لا تتمتع بتنوع الألوان المميز "للأوديسيا". والأخيرة تحكى قصة مترابطة متسلسلة، وتتميز بأنها تحوى عنصر الحكايات الشعبية، الذى لا نصادفه كثيرا فى "الإلياذة". وجلى لا يحتاج إلى بيان أن مفهوم البطولة فى "الإلياذة" يقوم على القوة الجسدية والقدرة العسكرية، بينما البطولة فى "الأوديسيا" تستند فى الأغلب إلى المقدرة الذهنية وحسن التصرف. ولا تجرى الأحداث فى "الأوديسيا" - لاسيما نصفها الأخير - بنفس السرعة التى تجرى بها فى "الإلياذة". ويلاحظ الباحث المدقق بعض الفروق فى طبيعة وخصائص الآلهة بين الملحمين. فالعلاقة الوثيقة بين أوديسيوس والربة أثينة فى "الأوديسيا" لا مثيل لها فى "الإلياذة". ويضاف إلى ذلك بعض الفروق اللغوية بين الملحمين.

غير أن الاختلاف بين ملحمتى هوميروس لا يعنى أنهما بالضرورة من يراع مؤلفين مختلفين، فمثل هذا التباين فى الأسلوب والسمات العامة يمكن أن نلاحظه

عد أي مؤلف آخر. وعلى سبيل المثال هناك فرق شاسع بين "عطيل" و "قصة الشتاء" لشكسبير، رغم أن الغيرة تلعب دوراً كبيراً في كليهما. وهناك فرق بين "أتالي" و "فيدر" مسرحيتي راسين. وهناك فروق ملموسة في اللغة والجو العام بين "ملحمة الحرافيش" و "أولاد حارتنا" لنجيب محفوظ والفرق واضح لا يحتاج إلى تبيان فيما بين "المستجيرات" وبقية مسرحيات أيسخولوس ولا سيما ثلاثية "الأوريستيا" و "بروميثيوس مقيداً". بل إننا نعتبر الاختلاف بين "الإلياذة" و "الأوديسيا" في الجو العام دليلاً على تمتع كل منهما بما سميته وحدة الموضوع وتميزه عن أي موضوع آخر.

لقد صار هوميروس أستاذاً لشعراء الإغريق في كل شيء، فمنه تعلموا كيف يعالجون موضوعاتهم. في البيت الأول من "الإلياذة" يقول هوميروس "عن ياربة الفن غصبة أخيلليوس بن بيليوس المدمرة" فعلاوة على أن الشاعر هنا يرى أن الشعر إلهام من لدن الآلهة فإنه - وهذا ما يهمنا الآن - يوضح لنا منذ البداية بيت القصيدة في ملحمة. لقد استمرت حرب طروادة سنوات وسنوات، ووقعت فيها أحداث وأحداث، وتكررت المنازلات الجماعية والفردية، وتوالى عمليات الكر والفر، ومات الكثير من الأبطال هنا وهناك، ودارت دورات الهزيمة والانتصار بين الطرواديين المدافعين عن وطنهم وقوات الغزو الإغريقية. ولكن كل تلك الأمور لا تدخل في صميم الهدف الذي وضعه هوميروس نصب عينيه. فهو ليس مؤرخاً يسجل وقائع هذه الحرب بدقة، إنه شاعر فنان، مؤلف مبدع، له أن يختار من هذه الحوادث ما يهمه أي ما يخدم تحقيق هدفه. وهدف هوميروس ليس هو تاريخ وقائع حرب طروادة، وإنما التغني بحادثة واحدة فقط شغلته أكثر من غيرها وكانت وراء نظمه للملحمة كلها، ألا وهي "غصبة أخيلليوس المدمرة". ولربما وجد في هذه الحادثة التعبير الملائم المتكامل عن الحرب كلها. كان أخيلليوس بطل الأبطال الإغريق قد تشاجر مع ملك الملوك وقائد الحملة الإغريقية أجائمنون الذي إعتصب منه إحدى محظياته. فزك الحرب وإعتكف في خيمته، وما كان للإغريق أن

ينتصروا بدون أسلحة بطل أبطاهم. فأرسلوا له الوفود تلو الوفود بالهدايا والوعود محاولين أن يشوه عن إعتزال الحرب وما أفلحوا. لكن ما أن علم أخيلليوس بمقتل صديقه باتروكلوس على يد هيكتور البطل الطروادى حتى إستشاط غضبا. فعاد للحرب على الفور وقتل هيكتور ومثل بجثته، إذ جرها بعربته حول مقبرة صديقه وحول أسوار طروادة. وهكذا يضع لنا هوميروس المثل الذى يحتذى فى فن الكتابة الأدبية والتأليف الإبداعى بصفة عامة، وهو الإنطلاق نحو الهدف الذى يحدده المؤلف لنفسه مباشرة ومنذ الخطوة الأولى. وهو ما يسميه النقاد بمبدأ "إلى قلب الأشياء" *in medias res* والذى لا يزال ساريا إلى يومنا هذا.

ومما يؤيد كلامنا إستهلال هوميروس للمحمته الثانية "الأوديسيا"، إذ يقول: "غن ياربة الفن عن الرجل الرحالة الذى هام بحب الآفاق بعد أن دمر مدينة طروادة المقدسة". وفى هذين البيتين كما فى إستهلال "الإلياذة" يناجى الشاعر مستجديا ربة الفن لكى تلهمه الأغنية الملحمية التى يزمع إنشادها. وهو هنا كذلك كما فعل فى إستهلال "الإلياذة" يحدد موضوع ملحمته الذى لا يحيد عنه ولا يلف حوله ويدور فى غير طائل، إنه تشرذ أوديسيوس فى الآفاق أثناء عودته من حرب طروادة التى إنتهت بتدميرها وحرقتها. فرحلات أوديسيوس الملاح التائه إذن - كفصية أخيلليوس فى "الإلياذة" - هى بيت القصيد وهى قلب الملحمة ولها الذى يتجه إليه الشاعر مباشرة منذ اللحظة الاولى وبكل إمكاناته

ورغم وجود الآلهة النشط فى أحداث "الإلياذة" و "الأوديسيا" - وهو ما سنعود إليه - إلا أنهما ليستا ملحمتين دينيتين. فعظمة هوميروس تكمن فى أن شعره هو ترجمة لتجربة إنسانية لا إلهية. ذلك أن هدف هوميروس الرئيسى هو التغنى بأمجاد الرجال *klea andron*. هذا مع أنه دأب على القول بأنه ما كان ينبغى له أن يتغنى بهذه الأمجاد نفسها لو لم توحى إليه ربات الفن بذلك. وتتجلى عظمة هوميروس فى أن وصفه للعالم الذى تجرى فيه أحداث ملحمته يلصق بالأذهان، وكأنه ذكرى عنيدة لمكان حقيقى عشنا فيه ردحا من الزمان. مكان لا تفارقنا ذكراه وتنطبع فى حواسنا رائحته وأصواته وألوانه المميزة. ولكل

مكان عند هوميروس نكهته الخاصة، التي لا يمكن أن نخطئها قط فهي مميزة عن غيرها. هذا هو عالم هوميروس الخالد، سواء أكان ما يصف هو مشهد قتال عنيف، أو موت مفاجي، أو حتى مناظر طبيعية خلابة في جزيرة أوديسيوس الصغيرة إيثاكي، أو في أرض الكيكلوبيس. وإن بحثت في كل صفحات الأدب الأوروبي، قديمه وحديثه، قد لا تجد مقطوعة أكثر إثارة من الأبيات ١١٦-١٥١ في الكتاب التاسع من "الأوديسيا"، حيث يخاطب أوديسيوس ألكينوس ويقول:

"عندئذ وصلنا جزيرة صغيرة تمتد في مواجهة الميناء، فهي ليست بالملتصقة بساحل أرض الكيكلوبيس، ولا هي بالبعيدة عنه. جزيرة كثيفة الخضرة، تعيش فوقها قطعان لا حصر لها من المعيز المتوحش، لأن قدم الإنسان لم تطأ بعد هذه الأرض، فتطرد هذه القطعان. وما إعتاد الصيادون على زيارتها... وهي جزيرة ليست بالفقيرة، فأرضها تنتج كل الثمار، ولكن في موافيتها المحددة... وبها تقع المستنقعات بجوار شاطئ البحر الرمادي.. وهناك تترافر الأعناب على مدار السنة... وعند رأس الميناء ينبثق من أحد الكهوف نبع يفيض بالمياه الصافية، وحوله أشجار الغار الباسقة. إلى هناك أبحرنا وقادنا إليه ما... إلخ".

فهنا يصف أوديسيوس جزيرة صغيرة رست عندها سفنه مؤخرًا، حيث نجد ينبوعاً صافياً من المياه العذبة، تحيطه أشجار السرو. وهذا كله يقع بالقرب من المرسى الذي حط به أوديسيوس. فهو مشهد مكثف يجمع بين عناء السفر وعناء الطريق من جهة، وقرب النزول بالشاطئ من جهة أخرى. وعلى الشاطئ يختلط الضباب بالظلام، ونسمع - ولا نرى - أصوات الأمواج وهي تتكسر فوق الصخور جنباً إلى جنب مع صوت خرير المياه العذبة وهي تنساب من ينبوع صافية. إنه وصف هومري خلّاب، أصيل وجذاب.

وهناك عنصران آخران مميّزان هوميروس. أحدهما هو تقنية القوائم. وأهم

هذه القوائم الهومرية وأفضلها هي تلك التي ترد في "الإلياذة" (الكتاب الثاني، بيت ٤٨٧ - ٧٦٠)، حيث يورد الشاعر سجلاً بالجيش الآخية. ومما لا شك فيه أن مثل هذه القوائم ترهق القارئ الحديث، ولكنها وقد وردت في ملاحم أخرى شفاهية من العالم القديم السابق على هوميروس فإنها كانت بمثابة تسجيل تاريخي بقي أن نشير إلى أن مثل هذه القوائم لم تخلو منها أحاديث الرسل في التراجيديات الإغريقية كما سنرى في الباب الثالث من هذا الكتاب.

أما العنصر الثاني فهو التشبيهات. والتشبيهات الهومرية^(١٩) إما قصيرة جداً وعابرة وإما مطولة ورأسخة. ومثال على النوع الأول نراه عندما يكي باتروكلوس فيقول صديقه أخيلليوس عنه إنه يكي "كنت بلهاء" ("الإلياذة" الكتاب السادس عشر بيت ٧-٨). ومثال على النوع الثاني يرد في الكتاب الثاني حيث يستمر التشبيه من بيت ١٤١ حتى ١٤٧. ويستخدم هوميروس كلا من النوعين بصفة مستمرة. وهو أحياناً يستطرد في التشبيهات المطولة إلى حد أنها تبدو منفردة أو مفككة الأوصال. بيد أننا إذا دققنا النظر يمكن أن نعتبر هذا التطويل أو التمديد شيئاً ملائماً للسياق الذي ورد فيه. والإنطباع العام الذي يخرج به السامع أو القارئ لملاحم هوميروس هو نفس الإنطباع الذي يحس به المرء عندما يشاهد بعض لوحات الرسم التي يحرص أصحابها على أن يضيفوا - إلى جوار الموضوع الرئيسي الذي تسلط عليه الأضواء - ما يسمح لنا بإلقاء نظرة من نافذة جانبية صغيرة على مشهد طبيعي ساحر ومرسوم بعناية فائقة. وهو منظر يعكس الحياة الرعوية الوديعية. وبعض المشاهد الهومرية موروثة وقديم يمكن أن نعود به إلى العصر الموكيني. وبعضها أصيل مبتدع أو بالأحرى مستمد من الحياة

(١٩) C. Moulton, "Similes in the Homeric Poems" Hypomnemata XLIX Göttingen 1977.

ونشرت مؤخراً بالعربية الدراسة التالية: منيرة كروان، "التشبيهات في الإلياذة" بانوراما الحياة ولبساط الطبيعة. "مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة" المجلد ٦١ عدد (١) (يناير ٢٠٠١) ص ٥١٥-٥٥٩

اليومية لعصر هوميروس نفسه. وكأن هوميروس الذى أدرك فظائع الحرب التى يصف أحداثها ويقدم تفاصيلها يعوض مستمعيه بهذه المناظر الجانبية الوديمة. فهو مثلاً يصف رجلاً يقع من فوق عربته الحربية على رأسه وتظل هذه الرأس مغروزة فى الرمال ! وفى مكان آخر يصيب حجر مقذوف عين أحد الرجال فيخلعها وتسقط العين على التراب تحت قدميه !! وفى مقابل ذلك يقدم هوميروس صورة رومانية لآوسيكاً وهى تغسل الملابس مع وصيفاتها على ضفاف النهر ! ويصف لا إرتيس العجوز وهو يضع فى يديه قفازه ليدفع عنهما الأشواك أثناء العمل فى الحقل، وهذه الأمور الصغيرة الجانبية هى التى ترسم الخلفية الرقيقة والشفافة للأحداث الملحمية الضخمة. وبالطبع فقد إستخدم هوميروس نغمة تتحاوب مع كل لون من هذين اللونين فى ملحمة - والحياة بصفة عامة - سواء هذا اللون الوديع أو ذلك الفظيع فى قتامة أو عنفه.

وفى العادة يأخذ هوميروس مادة تشبيهاته من حياة البسطاء، وهو بذلك يخفف من حدة العنف الذى يسود أحداث ملحمة. حقاً أن بعض تشبيهاته مستمد من الموروث الملحمى القديم، إلا أن الأغلبية - لاسيما التشبيهات الطويلة والمعنى به - من إبتداعه هو وحاءت لترسم مايراه حوله. وفيها نجد امرأة تهش الذباب عن طفلها، وأخرى تصبغ قطعة من العاج لتصنع سرجاً للحصان. وفيها نجد الرجال يحصدون الشعير، والصبية يضربون حمراً قد إنفلت بجري أمامهم على غير هدى فى حقول الغلال. وفيها أيضاً نلمح طفلاً يبنى قلاعاً فى الرمال، ورجالا يسقطون شجرة من عليائها ليصنعوا من أخشابها ألواحاً للسفن. وها هى امرأة تغزل الصوف وتبيع من غزلها ما تعول به أولادها وتصد عنهم مغبة الفاقة. ويطلق بنا التشبيه الهومرى أحياناً إلى البرارى مع الرعاة الذين هبطوا يصطادون أسداً بليس وعلى ضوء المشاعل. وأحياناً أخرى نشعر بالراحة والبهجة مع الأطفال الذين شفى أبوهم من مرض عضال. ونتابع رجلاً يقلب الشواء على النار حتى ينضج. ونتردد مع مسافر يتوقف هنيهة ليتدبر أمره ويفكر فى إختيار الطريق الذى سيسلكه بعد هذه الراحة القصيرة ١ ونشاهد صانع الفخار يصنع إناء مستديراً مستخدماً العجلة. وقد يصينا الملح لرجل يفرع

أشد الفزع ويقفز إلى الخلف من شدة الهول أمام ثعبان يتلوى. وقد نبكى مع والد يبكى بالدموع أمام محرقة ابنه الصغير الذى دفنه توا. هذه أمثلة قليلة من تشبيهات هومرية لا حصر لها متعددة الألوان وتعكس فى مجموعها حياة البسطاء ويستطرد هوميروس أحيانا فى تفاصيل أحد التشبيهات مما قد لا يتطلبه الموقف الملحمى، أو حتى مما قد يتعارض معه. ولكن هذا الإستطراد نفسه يشى بعمق الإحساس وطول معاشة الشاعر لما يصف وهكذا تكمل التشبيهات الهومرية الحدث الملحمى، لأنها توحى بأن العالم الطولى ليس كل شئ عند هوميروس. لأن معنى هذا العالم الضخم لا يمكن إستيعابه إلا إذا قارناه بعالم آخر بسيط ومتواضع للغاية. فالتشبيهات الهومرية إذن وسيلة من وسائل الشاعر لعقد مقارنة بين العالمين. وبعدها يبرز العالم البطولى الملحمى أبقى تأثيراً وأبقى تصويراً من ذى قبل. ولنقرأ هذا التشبيه المطول من الكتاب الرابع (أبيات ٤١٩-٤٢٧):

"قال (ديوميديس): "ذلك وقفز من عربته الحربية إلى الأرض بكل اندفاع فكان دوى ارتطام الحلية المعدنية على صدر هذا الأمير مرعباً، فحتى أعتى قوة ارتعدت لهذا الدوى المفزع. وكما يحدث على شاطئ تزدد منه الأصدااء وقد أثارت عاصفة الرياح الغربية (زفيروس) مدوية فتثير سطح البحر موجة بعد موجة تبدأ من بعيد فوق أعماق البحر بإثارة ذوابة الموجة، وبعدها يعلو زفيرها وهى تنكسر على الشاطئ وهى تعلو كل الصخور الناتئة والمتناثرة على الشاطئ فى منحني قوى وقد قدفتها بالزبد المملح. هكذا سارت موجة بعد أخرى دون توقف صفوف الدانائيين نحو الحرب".

ويتميز هوميروس بتكرار العبارات الملحمية المألوفة والموروثة التى - مع ذلك - تخلق إنطباعاً بالأصالة والواقعية. فكما أن تكرار هذه العبارات والحوادث هو نتاج طبيعى لزاكم الرواية الشفوية فإنه عند هوميروس بصفة عامة يعمل على طبع هذه الحوادث والعبارات فى ذهن الراوى والسامع معاً. كما يتسم الأسلوب الملحمى النمطى عند هوميروس بالحيادية، أى أنه يترك الجمهور يحس بنفسه ولنفسه. وهذا أسلوب يدفع هذا الجمهور إلى تركيز الإنتباه فى كل صغيرة وكبيرة مما يروى، عليه.

ومع أن شخصيات هوميروس بطولية وخيالية، إلا أنها بأفعالها وحياتها اليومية قابلة للتصديق وجد مقنعة. ذلك أنها تتمتع بالغرائز الأساسية والأحاسيس الإنسانية. ومثال ذلك الفقرة التي ترد في "الإلياذة" (الكتاب السادس بيت ٣٩٠ وما يليه) والتي تصف منظر وداع هيكتور بطل أبطال طروادة لزوجته أندروماخى. فهذه الفقرة تضم أفكاراً وتصف مشاعراً يمكن أن تنشأ بين أية زوجة وزوج فى مثل هذا الظرف، أى عندما يخرج الرجل للمعركة وتتطره مهام قيادية خطيرة. بينما الزوجة فى خوف وقلق على مصيره ومصيرها والمستقبل الذى ينتظر أسرتهما، فتودعه بالدموع والوقار معا.

ومع أن هوميروس يتغنى قبل كل شئ بالأمراء والنبلاء، إلا أنه لم يهمل تماماً عامة الناس. ومثال ذلك ثيرسيتيس الذى رغم أنه يقدمه لنا فى صورة كاريكاتيرية إلا أنه يقول لأجائمنون بعض الحقائق المرة التى تصيب هدفها وتحقق غرضها^(٢٠). بل لا ينسى هوميروس متاعب الخدم ولا حتى الحيوانات. فحصان أخيلليوس بطل الأبطال الإغريق يحمل إسماً كسائر الناس وهو كسانثوس Xanthos وينطق بصوت وحس إنسانين للدرجة أنه ينبى سيده مقدما بموته المرتقب ("الإلياذة" الكتاب التاسع عشر). وكلب أوديسيوس العجوز يحظى من هوميروس باهتمام بالغ: "هناك يرقد كلب.. اسمه أرجوس.. إمتلكه أوديسيوس نفسه ودربه قبل أن يبحر إلى طروادة المقدسة... ولكنه الآن فى غياب سيده يرقد مهجوراً فوق أكوام الروث فى حظائر البغال وقطعان الماشية، نهبا للحشرات. غير أنه ما أن أدرك وجود أوديسيوس حتى هز ذيله فرحاً وأرعى أذنيه إطمئناناً. بيد أنه عاجز عن

(٢٠) تعد حادثة ثيرسيتيس هذه فى "الإلياذة" من أشهر الموضوعات، ويتردد ذكرها كثيراً فى الأدب الأوروبى الحديث لأنها ترمز إلى ما يلاقه أفراد العامة عندما يقومون فى وجه الملوك أو يتناولون عليهم. ويناقش د. لطفى عبد الوهاب يحى هذه الحادثة فى بحثه "عالم هوميروس" مجلة "عالم الفكر" الكويتية المجلد الثانى عشر عدد ٣ (١٩٨١) ص ٤٢-٤٧. هذا وعمل الدكتور لطفى عبد الوهاب فى دراساته عن هوميروس إلى ربطه بالتاريخ والآثار، قارن أعلاه ص ٣٨ حاشية رقم ١١.

الإقتراب من سيده، لأنه ما أن وقعت عيناه على أوديسيوس بعد التسعة عشر عاماً من الغياب حتى تلقفته الأيدي السوداء للموت" ("الأوديسيا" الكتاب السابع عشر بيت ٢٩١ وما يليه). هنا يصف هوميروس كلب أوديسيوس، وكأنه إنسان له مشاعره الخاصة، ولكنه مع ذلك يظل أنموذجاً فريداً وخالداً للكلب المخلص.

لقد عرفت الحضارة الموكينية قصصاً قديمة عن الآلهة، وأضافت إليها قصصاً أخرى بطولية أى عن بعض البشر. وهذه القصص وتلك كانت الموضوع الذى يغنى به الشعراء المتجولون فيما قبل هوميروس. وكانت قصص الآلهة خفيفة وجذابة وسارة، أما قصص البشر فكانت قائمة مليئة بالرعب وأعمال العنف مثل الزنا وأكل لحم البشر، وقتل الآباء والأمهات وذوى القربى، وتقديم البشر قرابين على المذابح والأخذ بالثأر. وكل تلك الموضوعات شائعة بالفعل فى القصص الطولية الإغريقية. وهى موروثه عن العصر الموكيسى القائم على التوسع والحروب والذى إنتهى بكارثة عامة. وإذا كان أهل العصر الموكيسى قد سروروا وتمتعوا بسماع هذه القصص، فإن شعراء الفترة الكلاسيكية قد إتخذوها وسيلة ومنطلق للتفكير فى حالة الإنسان، وللتعبير عن طموحاته ولتصوير مصيره بصفة عامة. هذا ما حدث على الأقل بالنسبة لشعراء المسرح الإغريقى التراجيدى. لقد وجد الشعراء الإغريق تحت أيديهم مخزوناً هائلاً لا ينضب معينه من القصص المتنوعة والتى تجمع بين الحدة الدرامية والخيال الراقى، والعواطف الحامجة، والحكمة الإنسانية، والمعاناة القاسية، والسحر الأخاذ. هذه كلها تجارب عميقة تقبع فى ضمير الشعراء الإغريق، لأنها جزء لا يتجزأ من تراثهم الأدبى. وأصبح هذا التراث البطولى مرتبط بالفترة كلها التى سميت بالعصر البطولى أو عصر الأبطال. فهى لا ترتبط بفرد دون غيره بل تتصل بالأجداد كلهم ودون استثناء مما أعطى لهذه القصص أفقاً أعرض ومغزى أعمق وأهمية أشمل. وأصبحت معرفة هذه القصص القديمة أمراً مفروضاً منه حتى إن شعراء الملاحم والمسرح يفترضون أن جمهورهم يعرف الخطوط العريضة لما سوف يسمعون أو يشاهدونه. ومن ثم فعليهم المحافظة على هذه

الخطوط العريضة دون أن يمحوها بالتغيير، ولهم مطلق الحرية فيما عدا ذلك أى فى التفاصيل.

وعندما جعل الإغريق نيموسينى ("الذاكرة") أم ربسات الفنون "الموساى" فإنهم كانوا بذلك يعنون أن شعرهم القديم شفىى يعتمد أساساً على الذاكرة فى لقائه عر العصور. ولقد ظل هذا المعنى موجوداً حتى بعد أن عرف فن تدويس الأدب وبعبارة أخرى يريد القول بأن الفنان الإغريقى لاند وأن يعى دروس الماضى. فعلى الشاعر مثلاً قل أن يهيمى على أدواته التعبيرية أن يلسم بالزرات القديم من القصص الأسطورى. وهذا درس آخر من الدروس التى تتعلمها من قراءة هوميروس.

لقد فقد الزرات الشعرى الشفىى الذى كان موجوداً فيما بين العصر الموكينى المردهر وفترة ظهور هوميروس والعصر الكلاسيكى، الذى فى بدايته عرف الإغريقى الأبجدية وفن الكتابة. ولكن هذا الزرات المفقود قد ترك بصماته لا على هوميروس فحسب، بل على الأدب الإغريقى بعامه. فهو متلا صاحب الفصل فى الجمع بين القديم المألوف والجديد المستحدث، أى أن يقى الأدب أمياً على الزرات القديم ومع ذلك يضيف إليه معطيات العصر الحديد. هذا ملمح واضح فى ملحمتى هوميروس، إذ تتبينان تقنيات ملحمية ومادة حام شعرية تنمى إلى العصر السحيق، ومع ذلك تقدمان لنا صورة للحياة المعاصرة لهوميروس نفسه. بل إن هذا الملمح ذاته هو أكثر ملامح المسرح الإغريقى التزجيدى والكوميديى بروزاً، بمعنى أنه مسرح يقوم بالأساس على مألوف موروث وقديم غاية فى القدم، ومع ذلك يتحدث عن مجتمع أثينا فى القرن الخامس. ويمكن تتبع نفس الظاهرة فى تاريخ هيرودوتوس ومحاورات أفلاطون ورعوبات ثيوكرتوس كما سنرى فى الأبواب التالية. وهذا الإحترام أو التبجيل للماضى قد حفظ الإغريق من تضييع جهودهم فى الجرى وراء كل حديد مستحدث مهما كان لقد بحثوا حقاً عن الجديد ولكن فى إطار تقليدى، ودون أن يأتى هذا الحديد على حساب ماضيهم العريق. ولا

يعنى هذا بأية صورة أنهم يقدسون القديم ويقيمون له المعابد ولا يطمحون إلى تجديده، أو أنهم كانوا يتبعونه فى شئ من العبودية. ولكنهم كانوا دائماً يرون إضافة شئ ما إلى الموروث القديم. قد تكون الإضافة مجرد تعديل أو تبديل فى الاتجاه، ولكنها على أية حال إضافة. إذ لم يكن مبعث سرور أو فخر بالنسبة لهم أن يقفوا عند مجرد نسخ أعمال القدماء.

وهذا الجمع العظيم بين المحافظة على القديم والسعى وراء التجريب والتجديد يشكل خلفية النظرة الجمالية الإغريقية للأشياء، ونعنى إحترام الإغريق للشكل. فهم يحبون أن تكون الكلمات الشعرية ذات نسق منتظم وجميل، كما هو الحال فى تمثيلهم الحجرية والبرونزية. وعندما يحققون هذا النسق الجميل يبذلون أقصى ما يستطيعون للحفاظ عليه. وبذا كان للشعر الإغريقى الجمال الشكلى الموقر، دون أن يمثل ذلك عائقاً أمام الشعراء فى سبيلهم للتعبير عن أدق المشاعر والمتغيرات. بل على النقيض من ذلك ساعدهم على إنتقاء الكلمات المتأزمة والهيمنة على أدواتهم التعبيرية بصفة عامة.

يعامل هوميروس أحداثه وشخصياته الملحمية معاملة تفوق فى وعيها ما يمكن تصويره فى أغنية بطولية تقليدية. فهو يحس بكل ما يقول إحساساً دقيقاً حتى إنه يعدل ويبدل فى أحداث القصة التقليدية من أجل تعميق الشاعر. فمن المقطوع به أن الموروث الملحمى قبل هوميروس قام على أساس أن أخيليلوس قتل هيكثور ومثل بجثته إنتقاماً لمقتل باتروكلوس. هذا ما يتفق مع العقلية الموكينية وفكرة ذلك العصر عن الكرياء والإنتقام. ولكن هوميروس لم يقدم لنا هذه الصورة بخدافيرها مع أنه حافظ على خطوطها العريضة. فطوال الملحمة يدفعنا هوميروس دفعاً إلى توقع لا أن يمثل أخيليلوس بجثة هيكثور وأن يقطع رأسه فحسب، بل وأن يلقى بجسده إلى جوارح الطير أو الوحوش المفترسة. وفى اللحظة الأخيرة يحجم هوميروس عن أن يجعل بطله يقدم على مثل هذا الفعل البربرى. حقا أن أخيليلوس يحتفظ بجثة هيكثور فى خيمته ليتصرف بها كيف يشاء بعد الإنتهاء من مراسم دفن

باتروكلوس. فتحفظ الآلهة هذه الجثة من العفن، وحتى يذهب والد هيكثور أى برياموس المسن، ويتوسل إلى أخيلليوس أن يسلمه جثة ابنه ويستجيب البطل الإغريقى بالفعل. وتتم عملية دفن هيكثور بين آله وصحبه وشعبه على النحو اللائق. وتنتهى الملحمة الهومرية بنغمة موفورة الحظ من الكرم والنبل البطوليين، وتنفس الصعداء جميعاً. وكما تبدأ الملحمة بتأجج عاطفة الغضب بقلب أخيلليوس، تنتهى بعلاج هذه الغضبة وتهدئة خاطر صاحبها. لأن موافقة أخيلليوس على تسليم الجثة لبرياموس تعنى أنه قد شفى من عاطفة الغضب العنيف، الذى جعله فى البداية يهجر المعركة القومية ويخذل الأصدقاء والرفاق ويعتزل الفعل البطولى، ثم يعود للقتال ببأس أشد وعنف أَمْض، ينتهى أو قل يشفى بقتل هيكثور والتمثيل به. وهكذا يكسب أخيلليوس عطفنا وإعجابنا فى بداية الملحمة، كما يزداد هذا العطف والإعجاب فى نهايتها. ويثبت هوميروس أنه ليس فقط شاعراً ملحمياً بل فنان يفكر بصورة درامية وهو يرسم أحداث وشخصيات ملحمته، ولذا صار بمثابة القدوة التى حذا حذوها شعراء المسرح الإغريقى.

وهوميروس هو أول شاعر فى العالم يصور الحياة الإنسانية باعتبارها وحدة متكاملة بكل جوانبها المختلفة. قد يتناول بعض هذه الجوانب بشئ من الاختصار أو العجلة، ولكن يكفى أنه يعنى به وعياً كاملاً ويسجله تسجيلاً مؤثراً وبقياً. كما أنه قد جمع بين التراث الأسطورى القديم والحياة المعاصرة، ولم يكن إحترامه للتراث أو تبجيله للقديم عائقاً منيعاً أمام التجديد. هذا التراث هو الذى جعله يتحدث عن شخصيات بطولية أرفع مستوى من شخصيات الحياة اليومية. ولكنه أى هذا التراث هو الذى فى نفس الوقت منحه ميزة رؤية الأمور من مسافة جمالية تتطلبها الأعمال الشعرية القائمة على الخيال. لم يستغرق هوميروس فى الغموض أو التضخيم المبالغ فيه. ونجدته حتى فى المسائل الصغيرة مثل الأسلحة والملابس والخيول والعربات يجمع بين القديم والمعاصر. أما بالنسبة لوصف الأماكن والمشاهد الطبيعية وعلاقة الإنسان بالآلهة وتصوير العواطف والشاعر فجده يخلط

بين الماضي والحاضر في صورة متكاملة لا يمكن الفصل بين أجزائها. إنه ينفذ إلى أعماق الرجال والنساء ويقدمهم لنا دون تعليق أو نقد من جانبه. وإذا أراد أن يقول لنا شيئاً عنهم يجعلهم هم يتقدمون ويقولونه أو حتى يفعلونه فهو مثل شكسبير في مسرحياته لا يتعاطف مع كل شخصياته، التي ليست على أية حال دمي يحركها هو ليقدم لنا دروساً أخلاقية ومواعظ تربوية ولكنها نماذج إنسانية مختارة بعناية ومرسومة بدقة، فيها القوة والضعف، العظمة والأنانية.

ويعطى لنا هوميروس مثلاً رائعاً في درامية الكتابة الشعرية الملحمية. فهو مثلاً يجعل الربة أثينة تتكرر في صورة مينتيس وتدخل قصر أوديسيوس في إيثاكي وتعلق سهمها في المكان المخصص لتعليق السهام. وبعد ذلك يقول لنا هوميروس إنها طارت كطائر، وقد يعنى هذا أنها تركت سهمها في مكانه. لم يذكر هوميروس شيئاً من هذا ولا يهمه أن يذكر. فهو يريدنا أن نركز الانتباه على الأمور الرئيسية المؤثرة ونترك التفاصيل الجانبية، حتى لا ينقطع جبل الرواية أو يتشتت الاهتمام وهو يطلب منا أيضاً - بغير صريح العبارة - أن ننسى بعض الأشياء الصغيرة التي قيلت في بداية الملحمة، لأننا ننتقل بصورة مستمرة من سياق إلى سياق. فمثلاً يقدم لنا ديوميديس في "الإلياذة" يهاجم الآلهة بعنف. وبعد ذلك يقدمه لنا بصورة أخرى أى إنساناً لا يمكن أن يفكر في مثل ذلك. فديوميديس في المرة الثانية يتحدث في سياق جديد وفي ظل ظروف مختلفة، وعلينا أن ننسى أو نتناسى ما قيل عنه أو ما بدر منه من قبل وفي ظروف أخرى. وبالمثل لقد مسخت الربة أثينة أوديسيوس مرتين في هيئة شحاذ "بالأوديسيا" لكي لا يكشف أمره مبكراً. وفي نهاية المرة الأولى قيل لنا إنه قد أعيد إلى حالته الطبيعية. أما في المرة الثانية فلم يذكر شيء من هذا القبيل، وعلينا نحن أن نعرف ما إذا كان قد أعيد إلى الحالة الطبيعية أم لا من تصرفات الرجل نفسه ومجريات الأمور. وفي "الإلياذة" قدم لنا هيكتور وهو يودع زوجته أندروماخي ولا نراهما بعد ذلك معاً قط وللأبد، ولقد تركنا هوميروس لنقرأ ما بين السطور. فمن الأرجح أنهما قضيا ليلة الوداع معاً في

منزل الزوجية أو في أى مكان آخر. وفي نفس هذه الليلة انسحب الطرواديون إلى داخل المدينة. وفي "الأوديسيا" يودع أوديسيوس كاليبسو الوداع الأخير. ولا نراهما معا بعد ذلك وينشغل أوديسيوس ببناء السفن التي ستعود به إلى وطنه. وهذا ما يقوله هوميروس، أما ما بين السطور فيقول شيئاً آخر وهو أن أوديسيوس مكث مع كاليبسو أربعة أيام كاملة بلياليها قبل أن يرحل عن أراضيها.

تعتبر "الإلياذة" و "الأوديسيا" - إذا قورنتا بالملاحم الأوروية الحديثة مثل "الفردوس المفقود" ليلتون - ملحمتين ملهمتين بمعنى أنهما من الشعر الملحمي النابع مباشرة من أفعال بطولية بصورة تلقائية. ومثل هذا الشعر الملحمي كان موجوداً حتى قبل هوميروس كما سبق أن أئنا وكما يرد في "الإلياذة" (الكتاب التاسع بيت ١٨٦ وما يليه)، حيث يذهب وفد آخى إلى أخيلليوس المعتكف في محاولة لإسرضائه فيجدونه يعزف على قيثارته متغنياً بأعجاد الرجال أى منشداً شعراً ملحمياً. وهدف مثل هذا الغناء الملحمي عملي ونفعي، لأنه يعطى تسجيلاً شعرياً وحياً للبطولات، كما يتمتع كلا من المشاركين في الغناء والمستمعين إليه. وهو شعر يصف عالماً حقيقياً لا خيالاً صرفاً، ولو أن غلالة طقسية وسحرية من الساحرية قد تلف عملية الغناء الملحمي برمتها. ولكن هذا ما نلاحظه حتى في ملحمة أوروية حديثة مثل "أغنية رولان" *Chanson de Roland* التي تتغنى بأعمال بطولية خارقة، ومع ذلك يشعر المرء بأن هذه القصيدة تقوم على أساس وصف حادث فعلي.

هناك نوع آخر من الملاحم يختلف عن ملحمتي هوميروس، ملاحم تعالج أحداثاً أسطورية تتفاعل في ذهن الشاعر ومع خياله. وهذا ما حدث بالنسبة لأبولونيوس الرودسى وهو ينظم ملحمة "الأرجونوتيكا" (أى "رحلة السفينة أرجو"). إنه يتبع الخطوط العريضة للأسطورة كما وردت عند شعراء التراجيدين الإغريقية، ولكنه يخترع شخصاً وأحداثاً جديدة يرويها بالطريقة التي تروق له. فشخصية ميديا مثلاً في الكتاب الثالث يرسمها أبولونيوس بوعى "سيكولوجي"

عميق كما أن لحظة الشك التي تتابها (بيت ٦٤٥ وما يليه) مقعة لأقصى حد. بيد أننا نلاحظ أن مغامرات بحارة السفينة أرجو عند أبولونيوس الرودسى في بهر الدانوب واليو والرون من إختراع الشاعر نفسه، وتعكس سعة إطلاعه واهتماماته الجغرافية وهي سمة مميزة لعصره أى العصر الهيلينى

ما يهمنا الآن هو أن ملحمة أبولونيوس الرودسى قد نظمت فى سعة من الوقت وروجعت وصححت أكثر من مرة. وهى تخاطب جمهوراً قارئاً صمت - أو حتى صوت مسموع - على النقيض من ملاحم هوميروس الإنيادية أى التى تلقى على جمهور منصت. ومن ثم يمكن القول عن ملحمة أبولونيوس إنها ملحمة أغلبها من صنع الخيال، أو على الأقل غير واقعى، وتخاطب الذهن أكثر مما تخاطب الوجدان وهذا أمر ينطبق على ملحمة "الإنيادة" لفرجيليوس وسائر الملاحم الرومانية الأخرى و "الفردوس المفقود" لميلتون. فعالها جميعاً من صنع الشاعر، وهو شئ يسغى ألا نتوقعه من هوميروس الشاعر أو المنشد الملهم تدور ملاحم أبولونيوس وفرجيليوس وميلتون وغيرهم فى الأغلب حول موضوعات تجريدية. ورب قائل يقول إن "غضبة أخيلليوس" التى تقوم عليها "الإلياذة" - مثلاً - فكرة تجريدية أيضاً. وقد يكون هذا صحيحاً بيد أننا فى الملحمة نفسها لا نرى هذه الغضبة إلا فى إطار وصف أحداث ووقائع، محسوسة وتشكل أساساً فى واقعنا للإنشاد الملحمى أما فى "الإنيادة" لفرجيليوس فالموضوع الرئيسى هو عظمة روما. وكذا فى "الفردوس المفقود" لميلتون فالهدف هو وصف سقوط الإنسان. بيد أن الملحمتين تضمان الكثير من الحوادث والتفاصيل الإضافية التى قصدها على وجه العموم تأكيد الموضوع الرئيسى، ولكنها فى مجملها لا ترتبط عصوياً بالحبكة الفنية للملحمة. مثال ذلك الاستعراض التنبؤى لتاريخ روما الذى يقدمه لنا أنجيسيس فى العالم السفلى بالكتاب السادس من "الإلياذة"^(٢١). لقد وضع

(٢١) أحمد عثمان: "الأدب اللاتينى ودوره الحضارى حتى نهاية العصر الذهبى"، (الطبعة الثانية، دار المعارف

فرجيليوس من البداية هدفا واضحا نصب عينيه ويسعى إليه بكل الطرق وبكل الوعى - أى تمجيد أو غسطنس - مما أفقد ملحمته دفء العفوية وطلاوة التلقائيه المتدفقة. وأصبح بطله أينياس وعاء ممتلئ من الفضائل الرومانية، وبذلك أخرج من نطاق البشرية. وشتان بين هذا البطل وأخيليلوس أو أوديسيوس الهومريين !

صفوة القول إن هوميروس يمثل الشعر الملحمى الأصيل والقائم على تقنية الشعر الشفوى لا الأدب المكتوب. وهى تقنية تتجلى فى عدة جوانب أهمها جميعا الحبكة الملحمية القائمة على وحدة الموضوع والجو النفسى العام مهما وقع من تكرار أو إستطراد ونتيجة أخرى يمكن أن نستبسطها من دراستنا للتقنية الملحمية الهومرية وهى أن التفكير الدرامى صفة مميزة للعقلية الإغريقية منذ البداية. وسنؤكد هذه السجعة كلما مضينا قدما فى صفحات هذا الكتاب الذى بين أيدينا. ونقطة أخيرة نود التنويه إليها قبل أن نترك الحديث عن وحدة الموضوع الملحمى عند هوميروس، ونعى أن هذا الشاعر هو أول من فجر قضية جوهرية لا ترال تشغل كل المهتمين بالأدب والفنون إلى يومنا هذا، أى قضية التعامل مع التراث فموضوع هوميروس ليس الماضى فقط بل الحاضر أيضاً، فهو يتعامل مع أساطير الأبطال القدامى ولكنه يصور حياة معاصريه. وبذلك ضرب المثل الذى حدا حذوه كل الأدباء والشعراء الإغريق من بعده. بل لعلنا لا نتجاوز الحقيقة إذا قلنا إن الآداب الحديثة كلها لازالت تتبع هذا النموذج الهومرى وهى تتعامل مع التراث الموروث عن الماضى البعيد. إذ ما هى الفائدة المرجوة من إحياء التراث - أى تراث - إن لم يكن يهدف إلى خدمة الحاضر وتصوير أحواله وتخليط الضوء على آماله وألامه ؟

(ب) رسم الشخصيات

فى الملاحم الهومرية نجد الشاعر لا يتعمى فقط بأجساد الرجال، بل بأفعال الآلهة أيضاً، فهذان عنصران متلازمان. تعمل كل من فئة الآلهة والرجال بالتعاون مع الأخرى، بل تعمل الواحدة منهما على كشف النقاب عن الخصائص الجوهرية للأخرى ومن زوايا مختلفة ومتعددة، بحيث تتضح لنا صورتاهما معا على نحو متكامل فى النهاية. وهذا ما قد نعود إليه ويهمنى الآن أن نشير إلى أن الظروف

الاجتماعية والسياسية المعاصرة لهوميروس، وكذا مبدأ الالتزام بالآثار إقتضيا منه ومن أى منشئ ملحمى أن يوجه جل إهتماماته للأمراء والملوك قبل غيرهم. ويطلق هوميروس عليهم صفة "شبهو الآلهة" أو "أنصاف الآلهة" أو "أقران الآلهة". وهو بهذا يكرم جيل الأبطال القدامى ويرهن لجمهوره المعاصر كيف أنه قد أجاد إختيار قائمة شخصياته. وليس بين هذه الشخصيات سوى عدد قليل من ذوى الأصل المتواضع. فحتى راعى خنازير أوديسيوس يومايوس الذى كان الفينيقيون قد إختطفوه منذ طفولته ويبيع عبداً ثبت أنه نبيل بالمولد فى النهاية. كما أن دوى الأصل الوضيع يقدمون بصورة فيها الكثير من السخرية. والمثال المشهور على ذلك هو ثيرسيتيس - وسبق أن ألمعنا إليه - الذى حاول أن يسخر من ملوك وأمراء الآخين فى المجلس، فظهر جلفاً وقبحاً بحيث أن أحداً لم يلم أوديسيوس حين ضربه بعصاه التى تركت علامات واضحة على ظهره، فقال بذلك ما إستحقه من عقاب على وقاحته. وراعى المعيز فى بيت أوديسيوس ميلانيوس يعمل فى "الأوديسيا" لصالح الخطاب، ويظهر وحشيته وإنتهازيته الرخيصة عندما يعامل أوديسيوس - العائد متكرراً فى هيئة شحاذ - بغلظة وكبرياء بل وإزدراء أيضاً. أما الخادومات فى نفس القصر فكان يضاجعن الخطاب، ومن ثم فقد قتلهن أوديسيوس بشنقهن وتعليقهن فى الحبال وكأنهن طيور الدج (السمنة) المذبوحة. للخدم إذن مكان فى العالم الهومرى، ولكنه محدد بمقدار ولائهم لسيدهم. فبخلاف النوع النذل سالف الذكر وضع هوميروس صورة مشرفة للخدم متمثلة فى يومايوس الذى أخلص لابن أوديسيوس أثناء غياب الأخير. فلما عاد سيدة أظهر مزيداً من الولاء. وهناك الوصيفة العجوز الشمطاء يوريكليا التى وقفت بجوار بينيلوبي فى أحلك الظروف. وهى التى تعرفت على أوديسيوس فور وصوله وكتمت السر حتى لا يكشف أمره ويؤخذ على غرة.

عالم هوميروس إذن ملكى أكثر منه أرسقراطى. وهذا ما تطلبه الآثار الملحمى وتمشى مع القيم الموروثة من ناحية، والظروف المعاصرة للشاعر نفسه من

ناحية أخرى أى الاهتمام بالملوك والأمراء بالدرجة الأولى.

ولا يفوتنا التنويه إلى أن هذا التقليد الهومرى هو الذى إتبعته التراجيديات الإغريقية وجاء أرسطو وقننه. وصار قاعدة ملزمة للمؤلفين الدراميين. أى أن تكون البطولة المأساوية للملوك والأمراء دون غيرهم. وظل الأمر على ذلك حتى عصر النهضة.

ويعلم أبطال هوميروس مرتبة على الأجيال التالية لهم. أما الاختبار الرئيسى لرجولتهم والابتلاء الحقيقى لبطلونهم فيقع فى ميدان الحرب والضرب، إذ فيه تظهر قدرات الرجال المادية والمعنوية بل والذهنية كذلك. ومن المرجح أن وصف هوميروس للمبارزات الفردية بين الأبطال المشهورين فى الأساطير كان موضع استحسان وإعجاب من قبل المستمعين، أى الملوك والأمراء الخبيرين بفنون الطعان والسزال. فالشخصيات البارزة فى "الإلياذة" مثل أخيلليوس وهيكتر وأياس وباتروكلوس تمارس أقصى طاقاتها فى الحرب، وتتصف بالقوة والمهارة فى استعمال السلاح، وتتسم بالسرعة الفائقة فى الجرى وفى إتخاذ القرارات الحاسمة، وتتميز بالحنكة فى رسم إستراتيجية المعارك. كما أن هذه الشخصيات تتمتع بقدرة هائلة على تحمل الأهوال والمصاعب. وعندما يقررون الهجوم فقراراتهم لا تقبل النقض وإقدامهم لا يقاوم. ومع أن "الأوديسيا" ليست ملحمة حربية "كالإلياذة" غير أن قتل أوديسيوس للخطاب فى بلاطه يجمع بين المغامرة والجرأة من جهة، والدهاء وبعد النظر من جهة أخرى.

بيد أن البطل الهومرى إلى جانب القدرة الحربية، يتمتع بصفات أخرى مثل الكرم، وحسن المعاشرة، والإخلاص. أما شهيته للتمتع بالحياة وملذاتها من طعام وشراب ونساء فهى توازى وتساوى حبه للحرب والسزال. الأنموذج الهومرى إذن للبطولة يسلط الأضواء على القوة الجسدية، دون أن يقلل من القيمة العقلية، والقوة الروحية. فهما اللتان تضيفان على الجسد شيئاً من النبل والجاذبية، وقدراً

من قوة النفاذ والقدرة على الإنجاز، بل وبث الهيبة فى النفوس وإتاحة الفرصة لممارسة النفوذ والسلطان.

ولقد أحاط هوميروس أبطاله بعالم جدير بهم، فكل أدواتهم من ذهب يلمع بريق الملك، وحواسنهم خدم من الجنسين يرعون الخنازير وقطعان الماشية وقيمون الولائم الفخمة. ومع أن بعض أسلحتهم من البرنز إلا أنها مرصعة بالذهب أو الفضة. وفى الاجتماعات لا يظهر أبطال هوميروس الحكمة فقط بل الفصاحة أيضاً، وفيما بينهم ينطق حديثهم بالوقار والرزانة. يظهرون كرماً بالغاً للغرباء، ولا يتركونهم يرحلون وأيديهم فارغة بل مملوءة بالهدايا. قراينهم للآلهة فخمة للغاية، إذ ينحرون العديد من الثيران والخنازير. ومما لا شك فيه أن الصورة الهوميرية للحياة البطولية كما أسلفنا ليست مستوحاة من الفترة المعاصرة للشاعر بقدر ما هى مستقاة من المؤلف الملحمى الموروث، الذى كان عليه أن يراعيه وهو يرسم صورة لحالة البشر المعاصرين له. ومن الملاحظ أن هوميروس مع حرصه على مراعاة المؤلف الملحمى نجح فى أن يطلعنا على أبطاله بوصفهم أشخاصاً أحياء يعملون ويتعرضون لمختلف التقلبات لا غماذج صماء متجمدة من الماضى. وبعبارة أخرى فإن هوميروس الذى حافظ على التراث لم يحبس أبطاله فى إطار هذا التراث، ولم يجمدهم ويقضى على حيويتهم بوضعهم فى قوالب ثابتة.

فى "الإلياذة" نجد هوميروس يضع فى مواجهة أخيلليوس بطل الأبطال الإغريقى بطلاً آخر هو هيكتور الطروادى، الذى لا يجسد فقط مجرد روح طروادة المدينة المحاصرة، بل يمثل أيضاً وجودها ذاته. وخلع عليه هوميروس بعض الصفات والمميزات الإنسانية المؤثرة، ولا سيما عندما يحاول تهدئة زوجته أو يداعب ابنه الصغير أو يعتنى بأمه العجوز أو يعامل هيلينى - سبب البلاء كله - بلين ولطف. هو الذى بحث الطرواديين على المقاومة الشرسية، ويقود هجومهم المضاد على السفن الآخية، ويؤنب باريس أخاه فى الوقت الملائم. يعلم هيكتور أنه لابد ملاق يوماً ما أخيلليوس الذى سيقتله بالطبع، فيستجمع قواه لهذا المصير ويصرعه

أخيلليوس بالفعل ومعه تسقط طروادة. وإذا كان أخيلليوس يجسد أنموذجاً للبطلية الفردية، فإن هيكتور يمثل تعديلاً في هذه الصورة لأنه أكثر ارتباطاً بالأسرة والمجتمع والوطن. وهذا التعديل يمثل مرحلة الانتقال من العصر الموكيني إلى العصر الإغريقي الكلاسيكي، وهي المرحلة التي عاشها هوميروس نفسه وعاصر تحولاتها أو على الأقل بوادرها. ففي العصر الموكيني كانت كل مدينة عبارة عن قلعة حربية لأن كل منزل وقصر احتوى على حصونه الخاصة. أما في القرن الثامن فأصبحت دولة المدينة (البوليس Polis) أكثر بروزاً من الكرامة الشخصية والسلامة الفردية. وصارت هذه الدولة المدينة الأولى بالرعاية والعناية والدفاع والحماية. وعن طريق التناقض الموجود بين أخيلليوس وهيكتور قدم لنا هوميروس - ربما دون قصد بل على نحو تلقائي - صورتين إحداهما تمثل الأنموذج الموكيني التقليدي الموروث في الشعر الملحمي المألوف (أي أخيلليوس)، والأخرى تمثل الصورة الجديدة أو على الأقل ما يشير بها (أي هيكتور).

وبالمثل نجد هيليني في "الإلياذة" وبينيلوبي في "الأوديسيا" شخصيتين نسائيتين مأخوذتين من الموروث الملحمي. الأولى امرأة ذات جمال فوق الخيال تسببت في قيام الحرب الطروادية التي قضت على الحرث والنسل وعلى الزرع والضرع، وعلى صاحبة الجمال نفسها. أما الثانية فهي امرأة عانت طويلاً بسبب غياب زوجها. حيث يحاول الخطاب الطامعون ابتلاع ممتلكات زوجها ومملكته بل وابتلاعها هي نفسها. وقد كان من السهل على هوميروس بالنسبة لهيليني أن يفعل ما فعله شعراء التراجيديا فيما بعد، أي أن يصورها مصدراً لكل شرور الحرب الطروادية، أو بالأحرى أن يجعلها صورة مجسدة لفكرة الشر ذاتها. ولكن هوميروس يذهب إلى أقصى الطرف الآخر، فيوحى إلينا بأنه كان من المحال ألا تقوم الحرب بسبب امرأة مثل هيليني. فهي ذات فتنة مبهرة وتشبه إلى حد مدهل

الإلهات^(٢٢) الخالدات عندما تنظر إليها ("الإلياذة" الكتاب الثالث بيت ١٥٨). بل يبلغ هوميروس من المهارة والإبداع إلى حد أنه يجعلنا نحس بتعاطف شديد معها، ولا سيما عندما ترفض النوم مع باريس محتفظاً بمغتصبها فزغمها أفروديتي ربة الجمال والحب والتاسل على ذلك. وعندما يموت هيكتور تبكيه هيليني كما بكته أمه وزوجته وأولاده، وتذكر كيف كان كريماً معها. وبعد عشر سنوات وعندما تعود هيليني لزوجها الأول مينيلوس نجدها (في "الأوديسيا") وقد إنتابها إحساس عميق بأنها تسببت في الكثير من الأذى والأضرار. ومع ذلك فهي تهتم بشئون غيرها أكثر من إهتمامها بنفسها. وهكذا فإن شخصيات هوميروس مثلة في هيليني يعكسون موقفهم وظروف معيشتهم ويقترئون منا بمشاعرهم الإنسانية. وهم بذلك يبدوون أكثر جاذبية وسحراً مما كانوا عليه في المؤلف الملحمي الذي ورثه هوميروس. ومع أن هذا الشاعر قد أترههم من عليائهم إلى الأرض، إلا أنه لم يفقدهم إمتيازهم الخاص وعظمتهم الملموسة فهم ليسوا أشراراً ولا ضعفاء ولا تافهين.

وكان بوسع هوميروس أيضاً أن يكتفى بتصوير بينيلوبي في "الأوديسيا"

(٢٢) يبدو أن اسم "هيليني" نفسه ليس إغريقيا صميماً - كما هو الحال بالنسبة للكثير من أسماء الآلهة والإلهات والأبطال في الأساطير الإغريقية - وهناك دلائل كثيرة على أن هيليني كانت في الأصل إلهة ترتبط بعبادتها بفكرة الخضرة والخصوبة في الطبيعة. وعرفت هكذا في بلاد الإغريق فيما قبل الغزو الدوري. وتعد من الأمثلة القليلة في الأساطير الإغريقية على نزول قوة إلهية من مرتبة الألوهية إلى مرتبة البشر العادية أو على الأقل إلى مرتبة الأبطال. كانت هيليني في الأصل تعبد كإلهة حامية للأشجار وتعمل لقب "ربة الشجر" Dendritis. وقيل إن شجرة ما في إسرطة كانت تسمى "شجرة هيليني" المقدسة. هذا وهناك رواية أسطورية أخرى تقول إن نهاية هيليني كانت عنيفة، إذ شنت فوق شجرة تماماً كما حدث بالنسبة للخادمات الخائنات في قصر أوديسيوس. وربطت الأساطير كذلك هيليني بالطيور، فقيل إن زيوس أنها كان قد تنكر في هيئة طائر البجع ليتصل بأمرها ليدا. وقيل في رواية أخرى إن هيليني ولدت من بيضة. ولما كانت الحضارة المنيوية في كريت مليئة بشخصيات إلهية على هيئة الطيور، فإن ذلك قد يشي بأن هيليني جاءت إلى بلاد الإغريق عبر كريت من بلاد الشرق وتراثه الأسطوري.

ضحية وفائها وإخلاصها، فهي بذلك كفيلة بأن تكسب عطفنا بسبب معاناتها. ولكنه أعطاها سمات أخرى تتجسد في حقيقة أنها كانت ليلاً تنقض عزل التوب الذي وعدت بعد الإنتهاء منه أن تعطى إجابة للخطاب وتحتار منهم زوجاً. فهي إذن امرأة تتمتع بقدر من الدهاء والحذر. وهذا ما يتضح حتى من ترددها في قبول الدلائل التي يقدمها لها زوجها العائد في سبيل أن تتعرف عليه وهي امرأة شجاعة أيضاً، فرغم أنها تخشى قسوة الخطاب وسلوكهم البتبع، فإنها تنق في نفسها بل ويبعث حضورها الرهبة لديهم. إنها إذن ليست مجرد ضحية أو فريسة ظروف معينة، كما هو الحال في الموروث الملحمي. حقاً إنها تبكي كثيراً لسوء الحال ومع ذلك فليس لنا أن نتخذع أو نتوهم أنها ضعيفة مستسلمة.

انظر إلى أوديسيوس "بالأوديسيا" يزحف من بطن البحر عارياً مسحوقاً ومنهوكاً. وينزل إلى شاطئ فاياكيا، فترعاه وتساعده بنت الملك الأميرة ناوسيكيا. هذه بالطبع صورة تقليدية لرجل مس، بحار تحطمت سفينته وتستقبله بالأحضان أميرة صغيرة. ولكن هوميروس يعطى طابعه الخاص لهذه الصورة التقليدية. فناوسيكيا عنده بنت في ميعة الصبا، وعلى وشك أن تدخل سن النضج الأنثوي. وعندما يواجهها شبح رحل عار يخرج من بين الأحراش ويبدو كالأسد المتهالك فإنها تماسك في رزاة ووقار بنت الملوك، وتعمل على أن تغسل له جراحه، وتعطى جسده بالملايس، وتصف له كيف يدخل قصر أبيها خلصة. إنها تتصرف تصرفاً راعياً فيه الكثير من العفوية والتلقائية وكذا السلاسة والكياسة. وهو سلوك يعكس حسن التربية ونبالة الأصل الملكي. إنها أميرة نادرة وجديرة بأن تقبض مثل هذا البطل النادر. ولكل الشخصيات الهوميرية مثل هذه الجاذبية القائمة على الإنغماس في موقف درامي، هو جزء من درامية المصير الإنساني بصفة عامة. فمثل هذه المواقف يمكن أن نجدها في مواجهة شخصيات مثل أندروماخي وهيكايبى وغيرهما من نساء هوميروس.

هذا الموقف الدرامي نجده في "الأوديسيا". فمما لاشك فيه أننا جميعاً نكره

الخطاب، إنهم خائفون، متقاعدون في الحرب، أوغاد طامعون في الملك أثناء غياب الملك في مهمة قومية مجيدة، ويخوض غمار حرب ضروس في طروادة إنهم إذن ليسوا من عالم الأبطال الهومري، ولكنهم كالثباتات الطفيلية المزدولة والهشة. حقاً إنهم يتظاهرون باحترام بينيلوبسى ويتوددون إليها، ولكنها مشاعر أنانية لأن كلا منهم يرغب في الزواج منها، وفي يدها هي القرار الحاسم. علاوة على ذلك يسلكون سلوكاً إجرامياً، فيبددون ثروات أوديسيوس ويهينون ابنه، ويستهنون بخدمه المخلصين، ويضاجعون خادmatesه. وبهذا كله يهدد هوميروس درامياً لمقتلهم جميعاً على يد أوديسيوس. ويريد الشاعر على هذا التمهيد فيجعلهم يتآمرون على قتل تيلياماخوس عيلة أثناء عودته من رحلة البحث عن أبيه، ولم ينجو من غدرهم إلا بتغيير طريق العودة. وهكذا هأنذا هوميروس للتمتع بمشهد قتل الخطاب عندما يصرعهم أوديسيوس واحداً بعد الآخر وهم منزوعو السلاح. وتعييه في هذه المعركة السهلة الربة أثينة وتحوطه مشاعرنا بالتأييد والمؤازرة، لأن إنتصاره يجسد إنتصاراً لقيم السرف والرجولة والبطولة وتطهيراً للفساد الذى إستشرى أثناء غياب الطل. وهذه نهاية درامية سعى إليها المؤلف الملحمى ومهد لها تمهيداً كافياً وواعياً.

وحتى فى علاجه للمخلوقات الخرافية المتوحشة يضيف عليها هوميروس لمسة إنسانية ساحرة. ومثال ذلك بوليفيموس الكيكلوبس. فهو وحش ضخم، عندما يرقد يبدو كصخرة هائلة وسط الجبال، ويستقبل الغرباء على نحو غريب وغير إغريقى. فهو يعتدى عليهم، إذ يمسك بهم فى قبضته الصخرية ويهشم رؤوسهم وكأنهم دمنى صغيرة، ثم يأكلهم لحماً وعظماً. وبعد ذلك يستغرق فى نوم أشبه بحالة السكر، وبين الحين والحين يتقيأ شذرات من اللحم أو نقاط من الدم وتلك هى الصورة التقليدية المألوفة والموروثة من العصور السحيقة أما اللمسة الهومرية فتتمثل فى أنه بعد أن فقا أوديسيوس عيه الوحيدة وصار بوليفيموس أعمى شرع يتحدث إلى ضيوفه، ويحكى له كيف أنه قد خدع على يد

"لا أحد" oudeis^(٢٣). ويعنى أوديسيوس الذى سلبه نور البصر، بل وإستطاع أن يتخلص منه ويهرب بالخيالة.

ويتبع هوميروس نفس الأسلوب فى معالجته لشخصيتي الساحرتين كيركى وكاليسو. فالأولى وإسمها يعنى "الصفرة" أو "الباز" تحول الآدميين إلى حيوانات، أما الأخرى كاليسو وإسمها يعنى "التي تخفى" فهي تخفى بالفعل صحاياها فى أحد الكهوف. ويحتفظ هوميروس بالصورة التقيدية الموروثة لكيركى، إذ حولت رفاق أوديسيوس إلى حيوانات هائمة لا تكترث بشئ. ولكن ما أن بسط أوديسيوس هيمنته عليها حتى أصبحت صديقتة ومعيته المخلصة. ولقد أعطيت كاليسو دورا غير متوقع. إنها إلهة تعيش بمفردها فوق جزيرة جميلة وفى نهاية العالم، وهناك تنقذ أوديسيوس عندما تتحطم سفنه ويغرق رفاقه. وهى تقع فى حبه وتعتنى به عناية مفرطة وفى رقة بالغة على أمل أن يمكنها من أن تمحوه الخلود وعندما أتمها أوامر الآلهة بأن تتركه تدعى للأمر فى وقار وهدوء، وتبذل أقصى ما فى وسعها لكى تساعد. وهى تفعل كل ذلك مع أن أوديسيوس يحبرها بأنه يفصل روحه بيبيلوسى عليها^(٢٤).

مكدا إستطاع هوميروس أن يحول هاتين الساحرتين الخرافيتين إلى مخلوقين شريرين، مع أنهما فى الأساطير الأقدم كانتا وحشيتين عيفتين. وهكذا يجعل هوميروس ملحمته تتركز أكثر فأكثر حول الإنسان.

إنه يحاول التقليل من الخوف والرعب اللذين كانا يكتفان هذه المخلوقات الخرافية إبان العصر الموكينى بل وحتى القرن السابع كما يتضح من بعض الآواى

(٢٣) قرار أعلاه ص ١٨ حاشية ٤٧.

(٢٤) ما يتذكر القارى العربى قول أمير الشعراء أحمد شوقى

وطنى لو شغلت بالخلد عه نازعتى إليه فى الخلد نصى

وراجع مقالنا "بصعون اللوتس وبسون الوص" بمجلة القاهرة الأسبوعية العدد الخامس (٥ مارس

الأثرية. وفي هذا الصدد نشير إلى أن الحصان الذى يكلم صاحبه موضوع مألوف فى الأساطير القديمة لدى كافة الشعوب بصفة عامة. وهذا ما فعله حصان أخيلليوس - كما سبق أن أئنا - الذى تنبأ لصاحبه بنهايته. بيد أن اللمسة الهومرية هى أنه جعل الربة هيرا هى التى تتدخل وتوحى للحصان بأن يفعل ذلك. وهذا نوع من التبرير أو التقريب لهذا الحيوان الخرافى الذى يتصرف كأنه واحد من البشر.

ومع أن هوميروس بسبب الموروث الملحمى المألوف يركز موضوعه فى حياة الملوك والأمراء كما أسلفنا، إلا أنه ينتهز كل فرصة لتقديم لوحات من حياة البسطاء. فعندما يصف درع أخيلليوس الذى صنعه له إله النار والحداة والصناعة هيفايستوس يقدم لنا الرسوم المنقوشة عليه، فنجدها من مشاهد الحياة المعاصرة لهوميروس. ويقوم التصميم العام على مقارنة بين مدينة فى حالة حرب وأخرى فى حالة سلم. فى المدينة الأولى نرى كيف أن موجة من العنف قد طغت عليها بعد أن كانت مسالمة. كان الرعاة يسوقون قطعانهم دون علم منهم أو توقع بأن الأعداء يكمنون لهم فى وادى النهر لكى يسرقوا قطعانهم. ويهجم الأعداء ويقتلون الرعاة ويأخذون الأسلاب. ثم تندلع المعركة الرئيسية حين يتصدى جيش المدينة المعتدى عليها للمهاجمين. وقد يكون هذا المشهد من الأشياء التى تكررت فى حياة هوميروس على ساحل أيونيا. ومع أن آريس وأثينة يقودان المهاجمين إلا أن الذين يعانون من الحرب هم البسطاء من الناس، أى الرعاة الذين ألقى القبض عليهم بينما كانوا يعزفون على الناي ويتغنون بأغانياتهم الرعوية الساحرة فى وداعتها. أما داخل المدينة المتمتعة بالسلام فنجد مشهداً آخر. إنه موكب زفاف مرح وصاخب، ترتفع فى أنحائه أصداء أغانى الزواج وصيحات المهرجين. تقف النساء على أبواب منازلهن يشاهدن الموكب. ويتشاجر رجلان فى السوق حول الدية المطلوبة لرجل مات، وهناك يقف الرجال المسنون فى إنتظار أن يتم التحكيم فيما بين المتشاجرين. وهناك مشاهد أخرى عن حرث الأرض وبذر البذور، والحصاد

وقطف الأعناب، وكذا الثيران وهى تشرب من النهر، والأسود التى تهاجم هذه الثيران، وقطعان الأغنام التى ترعى فى واد أخضر، وشاب يراقص فتاة على أرضية تذكرنا ببلاط قصر كنوسوس الذى بناه دايدالوس فى كريت لأريادنى. وهكذا بينما يصف هوميروس مشاهد الحرب والعنف، أو بالأحرى بينما يصف إحدى أدوات هذا العنف العسكرى أى درع أخيلليوس الموكينى^(٢٥)، يضع فوقها مشاهد مستمدة من الحياة اليومية المعاصرة له هو نفسه أى هوميروس. وهى مشاهد تصور حياة السلام والأمن والاستقرار.

وهكذا يعظم هوميروس الحياة البشرية لذاتها، حتى إن أخيلليوس بطل الأبطال الإغريق بعد موته يلتقى بأوديسيوس فى رحلته إلى العالم السفلى "بالأوديسيا" فيصرخ قائلاً "إنى لأؤثر أن أكون على ظهر الأرض عاملاً أجيراً فى خدمة أحد من البشر الأحياء وأن أكون بلا ملكية، إنساناً معدماً على أن أكون ملكاً على أرواح الرجال الفانين هنا" ("الأوديسيا" الكتاب الحادى عشر، أبيات ٤٨٩-٤٩١). وقد يعنى هذا أن البطولة عند هوميروس هى المكافأة فى ذاتها للإنسان وينبغى السعى إليها بوصفها هدفاً وغاية. والتمن المدفوع لتحقيق البطولة باهظ للغاية. فزوجة هيكتور وأسرتة لم ينجوا ثمار البطولة والأعجاد التى تنتظره، إنهم يعتمدون عليه كلية فى بقائهم ونجاتهم. تعرف أندروماخى زوجته أنه سيقول لا محالة، كما يعرف هو ذلك. وكلاهما على يقين بأن هذا يعنى الشقاء لابنهما الصغير. ومع أن هوميروس قد أنهى "الإلياذة" قبل أسر طروادة وتدميرها إلا أن هذا المصير ماثل أمام أعيننا منذ البداية. وليت الأمر يقتصر على مدينة طروادة وأهلها فى دفع ثمن البطولة الباهظ. فمدينة طيبة مسقط رأس أندروماخى قد دمرها أخيلليوس من قبل، حيث قتل أباهاً وسبعة من أخوتها. وهكذا فإن أقصى غايات المجد الحربى يتم الوصول إليها على حساب سعادة الإنسان. يقول

R.R. Hardie, "Imago Mundi: Cosmological and Ideological Aspects of the (٢٥) Shield of Achilles" JHS 105 (1985) pp. 11-31.

أخيلليوس نفسه لبرياموس إنه يوجد على أعتاب الأوليمبوس إيريكان أحدهما مملوء بالمصائر السيئة والآخر بالمصائر الخيرة، وكلاهما من عطايا ريسوس. وهذا يعنى أن حياة الإنسان مزيج من هذين الصنفين. فالحرب التى تجلب المجد تجر معها أيضا الموت والخراب للأطراف المتاحرة ففي النهاية سيموت أخيلليوس قتال هيكتور وهكذا كانت مشيئة الآلهة. ولا يوجه هوميروس اللوم أو التشريب لهؤلاء الآلهة الذين هيأوا للإنسان فرصة تحقيق أسمى مراتب المجد والبطولة، وما عليه إلا أن يسدد ثمن ذلك كاملا غير منقوص. وقد يكون الثمن هو الحياة نفسها، وإنه لثمن باهظ حقا والجدير بالذكر أن هذه الرؤية المساوية للبطولة هى إحدى الأفكار الرئيسية التى تقوم عليها التراجيديات الإغريقية كما سنرى فى الباب الثالث من هذا الكتاب^(٢٦).

أما عن مشاعر الصداقة والحب فى قلوب أبطال هوميروس، فيمكن أن نأخذ منها فكرة بالنظر إلى علاقة أخيلليوس بباتروكلوس. فحب الأول لصديقه هذا يقوم على أساس اندماج كامل فى الطموحات والأهداف، كل منهما يفهم الآخر ويحس بالراحة التامة فى حضوره. ومثل هذه الصداقة تتطلب التضحية، ولقد ضحى باتروكلوس بنفسه لإنقاذ شرف أخيلليوس وكرامته التى تلطخت بسبب رفض أخيلليوس مواصلة الحرب. شعر باتروكلوس بأن لابد من ملء الفراغ الناجم عن انسحاب أخيلليوس وغايته عن معركة الشرف والمجد. ونجد مقابلا لهذه الصداقة فى الطرف الآخر أى داخل مدينة طروادة المحاصرة نفسها بين جلاوكوس وساربيدون. وعندما حرق الأخير جرحا مميتا دعى صديقه جلاوكوس أن ينم شمل قواته المبعثرة ويعتنى بها، وقل له إنه إن لم يفعل ذلك سيحرق به العار. الصداقة إذن لها واجباتها وينبغى عدم التقصير فى أدائها، بل إن الصديق الحق يقوم بهذه الواجبات عن طيب خاطر وبسرور، وإلا لما إستحق أن يكون رجلا أو بطلا.

Ahmed Etman, "The Conception of Heroism in Greek Literature" Classical Papers III (1994), pp. 35-50. (٢٦)

وإذا كان حب الصداقة ضروريا لتدعيم فكرة البطولة، فإن الحب العاطفي مدمر بالنسبة لها. ومع أن هوميروس لا يلوم هيلينى علانية، إلا أنه جعلها تندب حظها لأنها سبب كل تلك المصائب. ولا نحس بأية بادرة للتعاطف من جانب هوميروس إزاء باريس الذى يوجّه هيكتور لتقاعسه، فهو لا يلعب دورا مشرفا فى الحرب التى قامت بسبب تصرفه الأخرق. أما حسب كليتمسترا الآثم لابن عم زوجها أيجيستوس أثناء غياب زوجها أجاممنون، ذلك الحب الجامح الذى دفعها فى النهاية لقتل الأخير بعد عودته من طروادة منتصرا، فلا يلقي من هوميروس سوى الإدانة السافرة والمباشرة. يدين هوميروس الزنا ويسمو بالحب العائلى إلى أسى درجات التمجيد. فهيكتور وأندروماخى زوجان يهيم كل منهما بحب الآخر، حتى إنها تقول له "أنت ياهيكتور بالنسبة لى أبى وأمى الجميلة، أنت أيضاً أخى وزوجى القوى" ("الإلياذة" الكتاب السادس آيات ٤٢٩-٤٣٠). فيرد عليها هيكتور بأنه لا طروادة - التى يضحى بحياته من أجلها - ولا أبوه وأمه يرتفعون إلى مستوى الأهمية التى تمثلها هى بالنسبة له. وحب ينيلوبى لأوديسيوس التى إنتظرته عشرين عاما لا يحتاج إلى تعليق أو تفسير. ونكتفى بالإشارة فقط إلى أن أوديسيوس نفسه فضلها على الإلهة كاليبسو التى عرضت عليه البقاء إلى الأبد معها على أن تمنحه الخلود. وعندما إلتم الشمل وعاد أوديسيوس إلى زوجته عاد النظام والأمان إلى جزيرة إيثاكى كلها. وعندما نزل أوديسيوس إلى العالم السفلى والتقى أمه هناك سألها كيف ماتت فقالت إنه لم تهاجها إلهة السماء حادة البصر بسهامها، ولا الحمى أصابتها لتمتص الحياة من جسدها كما تفعل بسائر الناس، ولكنها "اللهفة عليك والحنين إليك يا أوديسيوس النبيل" ("الأوديسيا" الكتاب الحادى عشر البيت ١٩٨-٢٠٣).

هكذا كان هوميروس فى إحساسه العميق بمشاعر البشر ساميا لا يرتفع إلى مستواه سوى شكسبير. حتى إنه جعل برياموس ملك طروادة المجمل يقبل أيدى أخيلليوس التى قتلت العديد من أبنائه ! ويذوب القلب بمشاهدة ابن هيكتور

الصغير أستياناكس يجرى للخلف في فزع، وتنهمر من عينيه الدموع عندما يرى أمه مخوذة اخنحة، فيصحك هيكتور ويضطر إلى خلعهما. فأبطال هوميروس يدون في لحظات القرارات الحاسمة وأوقات الشدة وكأنهم يمتلكون قلوبا قدت من حديد، أو كأنهم يتمتعون بقوة تفوق قوة البشر العادية. إلا أنهم من جانب آخر يتعرضون للخصوع في رقة وضعف لأدق المشاعر الإنسانية وأكثرها رفاهية. ولعل هذا ما يحيرهم عن سائر الأبطال في كافة الآداب.

يتميز أبطال هوميروس بحدة الانفعال حبا أو كراهية، عطفًا وحنانًا، أو غضبًا وانتقامًا. ولا ننسى أن الموضوع الرئيسي في ملحمة "الإلياذة" - وكما يقرر الشاعر نفسه في البيت الأول - هو "غصبة أخيلليوس". وإن دل ذلك على تنبؤ فإعما يدل على أن حدة الانفعال هي السمة الرئيسة للفعل البطولي الملحمي ولقد ورت المسرح التراجيدي ذلك عن هوميروس. وضرب المثل من مسرحيات أيسخولوس بروميثيوس ومن مسرحيات سوفوكليس بأياس وكذا أوديب في "أوديب في كولونوس"، ومن مسرحيات يوريبيديس بهرقل مجنونًا وميديا في هذه الشخصيات التراجيدية - وغيرها الكثير - نجد الانفعالات قد بلغت مداها ليسا أو عفا. أو حتى الإثنيين معا كما في "أوديب في كولونوس" صمة خاصة. حيث يتور الطلل ثورة عارمة لا هوادة فيها على أهالي طيبة وفي متمدتهم إبد، ولكنه يسدوب حنانا وحبا لإبنته أنتيجوني. وهذا ما قد نعود إليه في الباب الثالث

وهكذا يثبت هوميروس مرة أخرى أنه كان رائدا مؤسسا في مجال رسم الشخصيات البطولية، كما كان بالنسبة للحبكة الفنية ووحدة الحدث والموضوع الملحميين.

وليس أبطال هوميروس في الواقع بشرا عاديين تماما، كما إنهم ليسوا من الآلهة، ولكنهم يتحركون في المنطقة الوسطى الواقعة بين عالم البشر والألوهية وهم يميلون إلى هذا الجانب حينًا، ويتعدون عنه إلى الجانب الثاني أحيانا أخرى.

ولا يفقدون صلتهم تماماً بهذا الجانب أو ذاك قط. ولكن ما هى طبيعة العلاقة بين هذين العالمين عند هوميروس؟

(ج) ناسوتية الآلهة والوهية البشر

فى إحدى فقرات "الإلياذة" (الكتاب الثانى بيت ٤٨٤-٤٩٢) يقول هوميروس:

"أخبرنى ياربات الفنون، يا من تنزلن منازل الأوليمبوس ! فأنت إلهات موجودات هناك، بكل شئ عليمات. أما نحن (البشر) فنسمع عن هذا المجد ولا نعرف عنه شيئاً. أخبرنى من هم قادة الإغريق ومن هم سادتهم، فلن أستطيع أنا أن أنقل عددهم. ولا أن أسمى أسماءهم حتى ولو كانت لى عشرة ألسنة وعشرة أفواه وصوت لا ينقطع وقلب نحاسى، إن لم تذكرنى أنت ربات الفنون الأوليمييات بنات زيوس ذى الدرع (أيجيس) بمن أتوا إلى طروادة"

وبغض النظر عن أن هذه المقطوعة تؤكد أن هوميروس يرى الشعر إلهاماً خالصاً^(٢٧) من عند ربات الفنون فإننا نجد فيها أيضاً تفرقة ملموسة بين طبيعة البشر وطبيعة الآلهة. فمن المعروف أن هوميروس قد أنزل الآلهة من قمة الأوليمبوس - أى السماء عند الإغريق - إلى الأرض لكى يشاركوا الناس حياتهم اليومية. ولذا نجدهم فى "الإلياذة" و "الأوديسيا" يقعون فى نفس الأخطاء التى يقع فيها البشر، وينزلقون إلى نفس المزالق وتستهوهم نفس الشهوات، يتعاركون ويتناحرون تماماً كما يفعل البشر العاديون. ويكاد المرء لا يحس بأية فروق بين البشر والآلهة عند

(٢٧) لم يكن هوميروس نالداً أى لم يكتب دراسات نقدية تنظرية فى الفن والشعر، وما كان له أن يفعل ذلك. وهو المبدع الأول. بيد أننا يمكن أن نستنبط بعض المعلومات عن موقفه النقدى من تحليل أشعاره، وعكس التعرف على رأيه فيما يتعلق بطبيعة الشعر ووظيفته. راجع أحمد عثمان "أغاني نقدية من هوميروس حول طبيعة الشعر ووظيفته" مجلة "الثقافة" القاهرية عدد ٣٨ (نوفمبر ١٩٧٦) ص ٦٢-٦٦

هوميروس. ولكن الحقيقة غير ذلك. فالمقطوعة المترجمة على سبيل المثال تظهر الآلهة عليمين بأشياء كثيرة لا قبل للبشر بها فهم وإن لم يكونوا بكل شئ عليمين إلا أنهم دون شك فرق مستوى البشر محدودى المعرفة إلى أقصى حد بطبعهم. ويتمتع آلهة هوميروس بقدرات لا يحلم بها البشر، فهم وإن لم يكونوا على كل شئ قد يرين يقومون على أية حال بأعمال خارقة، ومعجزات يصعب على البشر مجرد تصورها. ولكن الفارق الرئيسى والفواصل الأساسى بين الآلهة والبشر عند هوميروس هو أن الفريق الأول يتمتع بالخلود الأبدى، وهو أمر لا يسمح للبشر بأن يصمغوا فيه، أو يتطلعوا إليه اللهم إلا إذا دفعوا الثمن مقدما. وهو ثمن ساهط من الجهد المذول والمعاناة القاسية وقد يصل إلى الموت. وقليلون من البشر هم القادرون على دفع مثل هذا الثمن الغالى، وهم الذين يتفوقون على سائر الناس، ويتخطون حدود الطبيعة الإنسانية بقدراتهم البطولية ومواهبهم شبه الإلهية.

وهذا التصور للعلاقة بين البشر والآلهة ورثه شعراء الإغريق عن هوميروس ويعد مدحلا مقبولا لفهم التراجيديا الإغريقية على سبيل المثال^(٢٨).

بالطبع كانت قصص الآلهة أقدم من قصص البشر فى العصور السحيقة قبل هوميروس. وقضى المؤلف الملحمى أن يلعب الآلهة دورا بارزا فى الفعل الطولى كأثر لهذه الأسبقية. والآلهة عند الإغريق بصفة عامة أنثروبومورفيون أو ناسوتيون وهذا ما يعنيه بمصطلح الأنثروبومورفية anthropomorphism أى أن يكون للآلهة شكل وطبيعة البشر^(٢٩). بيد أن الشيخوخة لاتدرك الآلهة وكذا الموت، ويتمتعون بقدرات وقوى تفوق بكثير طاقة البشر. وعندما يومئ زيوس عند هوميروس يهتز الأوليمبوس. وعندما يقدم بوسيدون إله البحر من ساموطراقيا إلى أيجاي تميد الجبال والعبات من تحته. كما أنه يقطع هذه الرحلة الطويلة فى

(٢٨) قارن حاشية رقم ٢٦.

(٢٩) M.P. Nilsson, A History of Greek Religion. Translated by F.J. Fielden. (New York 1964), pp. 144-146.

خطوات ثلاث ليس إلا. وعندما يصيح هو أو آريس إله الحرب فبان صحيحة كل منهما تعادل صيحات تسعة أو عشرة آلاف رجل. للآلهة إذن قوة تكاد أن تكون بلا حدود. ولأنهم يعيشون للأبد فإنهم يقضون معظم وقتهم على نحو يمكن أن يقضى البشر به حياتهم لو تخلصوا من خطر الموت، أى فى إطمئنان وإستجمام وفتح بوقت الفراغ إلى أقصى حد. تبدو الصورة الهومرية لآلهة الأوليمبوس وكأنها أسرة سعيدة ومتحابّة، ولكن حياتها لا تخلو من الشقاق مما يجعل مهمة زيوس بوصفه رب الأسرة أو كبير العائلة صعبة. فهو عندما يمنعهم من التورط فى معارك طروادة تحذعه هيرا زوجته نفسها وتجذبه إلى فراشها بعد أن تزين نفسها بأحلى زينة. وتنطلى عليه الحيلة ويذهب زيوس معها مشدودا بسحر جمالها. وبذلك تفلح الربة فى أن تنسى زوجها رب الأرباب أمر الحرب الطروادية لتنفذ خططها الخاصة بها والمعادية للطروداديين !

ليس الآلهة عند هوميروس عليمين بكل شئ، حتى إنهم أحيانا يجهلون أحدث الأنباء الواردة من ميدان القتال بطروادة. فأريس إله الحرب نفسه قد لفته سحابة ذهبية فوق الأوليمبوس، ولم يعلم بأن ابنه أسكالفوس قد قتل هذه إذن نقطة إنقاء بين البشر والآلهة. ويصل الأمر أحيانا إلى حد ظهور الآلهة بمظهر كوميدى للغاية. ونضرب على ذلك مثلا بالموقف الذى تغنى به المنشد فيمبيوس فى بلاط ألكينروس، أى كيف أن آريس ضاجع أفروديتى خلسة. فضبطهما زوجها هيفايستوس متلبسين، فألقى عليهما شباكا شفافا غير مرئية، ودعا كل الآلهة لكى يشاهدوها ويسخروا منهما !! وهناك لمسة كوميدية أخرى فى مشهد هيرا وهى تجذب زيوس من ميدان الحرب إلى فراشها كما سبق أن أئحنا. فرب الأرباب الذى يمثل لرغبة هيرا وقد غلبته جاذبيتها يعدد لها بلا وعى إنتصاراته فى ميدان الحب، ويقول لها دون تحفظ إنها - أى زوجته - تفوق جمالا على كل عشيقاته !

وتعتبر مثل هذه المشاهد بمثابة "التزويج الكوميدى" فى خضم الأحداث الملحمية الجادة. ولا ينم هذا العنصر الكوميدى عن أى نوع من التشكك أو عدم

الإيمان بالآلهة، بل على النقيض من ذلك يؤكد ويدعم ذلك الإيمان نفسه. فالآلهة كالبشر، ولما كانوا يتمتعون بالأمان التام أمكنهم - كما قد يفعل البشر لو أنهم وضعوا في مكانهم - أن يقضوا معظم أوقاتهم في الولائم ومتع الحب والضحك. هذه أمور يتمنى كل إنسان أن يتمرغ فيها، ولكنه لا يستطيع بسبب كثرة وثقل المسئوليات الملقاة على عاتقه، ولأنه محكوم عليه بالموت في النهاية. وإذا كان الآلهة يسخرون من بعضهم البعض، فلا بأس من أن يتعرضوا لسخرية البشر أيضاً. وهى سخرية لا تصدر إلا عن شعور بالإرتياح والمتعة فى متابعة أعمال الآلهة. وعلى أية حال فإن هذا العنصر ورثه شعراء المسرح الإغريقى عن هوميروس فديونيسيوس على سبيل المثال مشار سخرية فى كوميديّة أريستوفانيس الشهيرة "الضفادع". وكان هذا الموضوع مشار جدل بين الفلاسفة والعقلانيين من المفكرين والكتاب.

أما عن موقف الآلهة من طرفى النزاع فى الحرب الطروادية، فإن كل واحد منهم إتبع هواه وأغراضه الشخصية بل ومزاجه الخاص. فأتينة وهيرا كانتا بالطبع تكرهان طروادة والطرواديين بسبب حكم باريس فى مسابقة الجمال لصالح أفروديتي ضدّهما. والأخيرة تعضد الجانب الطروادى بكل قواها مناصرة لباريس ووفاء بوعودها له. وهكذا تتصرف هؤلاء الربّات وكأنهن نساء من البشر، فالمتضررتان من حكم باريس تصران على الإنتقام لكبرياتهما المجروحة، وهو ما يتمشى مع أفكار عالم الطولة إبان العصر الموكينى. وبالمثل نجد أرميس تقتل أناء نيوبى لأنها تفاخرت وتباهت عليها بجمال أبنائها. ويعاقب بوسيدون أوديسيوس شر عقاب لأن الأخير فقأ عين بوليفيموس (الكيكلوبس) الوحيدة. وفى المقابل يفوز بالكثير من نخبه الآلهة، فيلقى العون والتأييد بلا حساب. بل إن الآلهة والإلهات تعطف على من يجزل لهم العطاء أى من يتوسع فى تقديم القرابين. ولذلك عندما أراد الكاهن الطاعن فى السن خريسيّس أن يسرد إبتته من أجاممنون تضرع لأبوللون. وذكره بالروابط القديمة والمتينة التى جمعت بينهما. فنزل أبوللون كالليل ونشر الوباء بين صفوف الآخين. لقد إعتبر أبوللون أن الإهانة الموجهة إلى

عرافه وكاهنه بمثابة إهانة موجهة إليه هو شخصياً فتنى قضيته بنفسه. وهذا يعنى أن الآلهة مثل البشر تتحرك لأسباب شخصية بحتة، أى عندما تتعرض كرامة الواحد منهم لأية بادرة من بؤادر التعدى أو الإهانة. وتقف الربة أثينة معينة مخلصه لأوديسيوس، وهو يصارحها القول ويكشف لها عن مكونات النفس كما تفعل هى بالضبط. ومثل هذه الصداقة الحميمة تفرض دائماً نوعاً من الالتزام على الطرفين. فعندما يكون أوديسيوس فى مأزق تتصرف أثينة من منطلق أعلى المستويات فى مفهوم الصداقة، أى تبذل أقصى ما فى وسعها لتنقذه من المأزق.

ولم يكن النموذج الإلهى المثالى عائفاً أمام البشر، بل كان حافزاً لهم. فلقد سمح الآلهة للبشر بأن يطمحوا إلى زيادة قواهم وأمجادهم فى حدود معقولة، أى بحيث لا يتعدون حدود الكيان الإنسانى أو يجاوزونه إلى عالم الآلهة نفسه. فالآلهة خالدون والبشر فانون. وذلك وحده سبب كافى وكفيل بأن يقنع البشر أن يذلوا كل ما يستطيعون فى سبيل الجهد والعظمة المحدودين بحدود حياة بشرية قصيرة للغاية. ليس للإنسان أن يطمع فى أن يكون إلهاً أو حتى شبيهاً بالآلهة. ولقد حاولت كاليبسو أن تمنح الخلود لأوديسيوس بأن تطعمه من طعام الآلهة الأمبروسيا وتسقيه من شرابهم النectar، ولكنه لم يشعر بالراحة وفضل العودة لزوجته ووطنه. على البشر أن يحذروا نسيان أو تخطى حدود بشريتهم، فليذكروا دوماً أنهم فانون ومحدودو القدرة. وهذا ما كان يشعر به أخيليلوس نفسه ("الإلياذة" الكتاب الواحد والعشرون أبيات ١٠١-١٠٧). ولا نغنى محدودية الإنسان أنه لا يساوى شيئاً سوى العدم أمام الآلهة. إنه يستطيع أن يكسب أكبر قدر ممكن من الإنجازات والانتصارات فى حياة قصيرة للغاية. وفى أثناء ذلك قد يخاطر بحياته نفسها عن طيب خاطر. وهذا يعنى تطلعه إلى شئ ما فيما وراء الحياة التى يحياها، أى إلى النموذج أعلى للرجولة ومثال أفضل للبطولة. وهو النموذج أو مثال لا وجود له فى العالم الإلهى المثالى بطبعه.

كانت حدود المجتمع الإنسانى الهومرى ضعيفة بمكن إختراقها. بيد أن

"القوانين غير المكتوبة" التي تحدد العلاقات الاجتماعية كانت قوية للغاية. وبالطبع كانت الأهواء تدفع بعض الناس لإهمال هذه القوانين. ولكن مثل هذا الإهمال كان يعد تعدياً أو تخطياً للحدود *hybris, atasthalie* يعرض صاحبه لعقاب الآلهة الذين يفرضون ويحمون قدسية هذه القوانين غير المكتوبة. وكان هذا العقاب الإلهي *nemesis* رادعاً، قوياً ومخيفاً. وكان الخضوع لما تقضى به هذه القوانين غير المكتوبة، أو ما يمكن تسميته العرف الأخلاقي يسمى "الحياء" *aidos*. وهو نفس الشيء الذي يدفع حتى الجبان على الإقدام في ميدان الحرب خوفاً من العار الذي سيلحق به.

وفي عالم هوميروس لم تكن الفوارق بين طبقة عامة الشعب والنبلاء أقل وضوحاً من الفوارق بين طبقة النبلاء والآلهة. وإن كان التمييز بين الطبقتين الأسفل أكثر حدة. ولكن كان بعض أفراد هاتين الطبقتين - أي العامة والنبلاء - يتطلعون إلى كسر حدود طبقتهم وصولاً إلى المرتبة الأعلى. ومطمع طبقة النبلاء أوضح من أن نشير إليه. إذ كان الأمراء والأميرات يقفون في الشعر الملحمي دوماً على نحو سافر بالآلهة والإلهات. فبايدومينيوس بين شعبه من الكريتيين كإله، أما أهل ليكيّا فينظرون إلى سارييدون وجلاوكوس على أنهما إلهان. وكثيرون هم الأمراء الذين جاءوا من نسل إلهي عن طريق الأم أو الأب. أو الذين تلقوا تربية إلهية. وبين هؤلاء كان كل الأمراء في فايكيّا. بيد أن القوانين غير المكتوبة تعمل على الحفاظ على الفوارق والحدود بين الطبقات الثلاث: عامة الناس والنبلاء والآلهة. وتحرم أو تحرم تخطي الحدود *hybris* وتضع له العقاب *nemesis* الواجب. كان أفراد طبقة النبلاء متعطين للشهرة والمجد وتأكيد الذات وتخطي الحدود للوصول إلى مرتبة الألوهية^(٣٠) وعندما لا يوفقون في ذلك يردون فشلهم إلى "حسد الآلهة" مستخدمين فعلين معنوي

(٣٠) عر فكرة التأليه في الفكر الإغريقي الروماني بصفة عامة وعند سوفوكليس وسينيكا بصفة خاصة أنظر.

J. Griffin, *Homer on life and Death*, Oxford 1980.

J. Bremmer, *The Early Greek Concept of the Soul*. Princeton University Press 1983.

Ahmed Etman, *the Problem of Heracles' Apotheosis in the "Trachiniae" of Sophocles and "Hercules Oetaeus" of Seneca. A Comparative study of the Tragic and Stoic Meaning of the Myth* (Athens 1974). *passim*.

"أحسد" أو "أستكبر" *agamai, megairo*. ويعنون بذلك القول أن الآلهة تستكبر على الإنسان الوصول إلى مثل هذا المجد^(٣١). وكاليسو نفسها قالت إن الآلهة لا تنظر بعين الرضا إلى آية ربة تنزل إلى مستوى معاشرة إنسان فإن كما فعلت هي مع أوديسيوس. وتقول بينلوبي إن حسد الآلهة هو الذى حال بينها وبين أن تعيش مع زوجها أوديسيوس حياة زوجية مستقرة. وهكذا جعلت الأنثروبومورفية الإغريقية آلهتهم يشبهون البشر ويخضعون مثلهم للأحكام الأخلاقية الإنسانية^(٣٢).

ليس آلهة هوميروس إذن قادرين على كل شئ، ولا عليمين بكل شئ، ولا موجودين فى كل مكان. ذلك أن الديانة الإغريقية منذ بداية عهدها ليست ديانة وحدانية، بل هى ديانة وثنية تؤمن بتعدد الآلهة وتخص كل واحد منهم بمجال معين، وإن كانوا جميعاً يخضعون لإله واحد هو كبيرهم زيوس. ولقد وضع الخيال الإغريقى الخصب الآلهة والإلهات فى أماكن محددة، قيل إنها هى التى كثر ترددهم عليها أو هى أماكن عبادتهم. وكان بوسع الناس أن يستدعوا هؤلاء الآلهة بالصلوات والدعوات والقربان، فيرونهم قادمين سواء فى هينتهم الإنسيابية المرئية كطيور وذلك كما يظهر فى الرسوم الموكينية، أو يتخيلونهم حاضرين عند تقديم القربان. وفى هذه الحالة لابد وأن تقع بعض العلامات الخارقة والدالة على وجود الآلهة، كأن يتطاير الشرر إلى أجواز الفضاء من نار القربان، أو "تومئ نخلة عندما يقوم أبوللون المولود فى جزيرة ديلوس" كما يرد فى نشيد لكاليماخوس. وعندما تلبد السماء بالغيوم المتجمعة حول الجبل، أو تدوى الرعود فإن هذا قد يعد نذيراً بقدوم زيوس. وجبل زيوس أى الأوليمبوس هو السماء. ومن ثم كان الناس يتضرعون إليه ووجوههم شطر السماء. بيد أنه بالإضافة إلى الأوليمبوس كان

(٣١) عن فكرة الحسد عند الإغريق راجع:

بيتر والكوت (ترجمة د. منيرة كروان): الحسد والإغريق. ودراسة فى السلوك الإنسانى، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة ٣٩ (١٩٩٨).

Cf. W.K.C. Guthrie, *The Greeks and their Gods*, (London 1962) pp. 117-128. (٣٢)

لبعض الآلهة أماكنهم الخاصة والمفضلة. فزيوس يحكم من جبل إيدا، ويعيش بوسيدون في أعماق البحار حيث تقبع قصوره في أيجاي Aigai. ويعيش أبوللون في ليكيا أو في معابد خريسي وكيلا وتينيدوس وهكذا^(٣٣).

وبالقطع لم يشاهد أى إنسان حى الآلهة، وإن كان هوميروس قد جعل الآلهة تتصل على نحو شخصى وتتعايش دوماً مع المفضلين من الشعوب الأسطورية أمثال الأثيوبيين والفاياكيين. وأظهر هذا الإله أو ذاك نفسه أحياناً لبعض الأبطال المحبوبين من الإغريق على أساس أنه إمتياز خاص واستثنائى، ودون أن يتكروا فى هيئة مخالفة لطبيعتهم العادية. لقد تغلب التفكير العقلانى على صعوبة التوفيق بين الاعتقاد فى التدخل الإلهى المباشر والدائم والمحسوس فى شئون البشر دون أن يراهم أحد بالقول إنهم يتخذون هيئة الإنسان. ولقد إستغل هوميروس هذه الحيلة وكان "الغريب" القادم من بعيد موضع إهتمام خاص، على أساس أنه من المحتمل أن يكون إلهاً متكرراً. وهكذا بينما إستجاب التفكير العقلانى لإغراء تقديم التدخل الإلهى المرئى أو المحسوس للرجل العادى على أنه شئ قابل للتصديق، فإن الأنثروبومورفية المميزة للأساطير الإغريقية قد زودت الآلهة بالقدرة على إتخاذ الهيئة البشرية وبذلك أوجدت حلاً أكثر منطقية. إذ أصبح من السهل والمعتاد بالنسبة للآلهة أن يتدخلوا فى شئون البشر، بل وأن يعايشوهم فترات طويلة متكررين ودون أن يكشف أمرهم. وصارت هذه هى الطريقة العادية والطبيعية لتدخل الآلهة، ولو أن زيوس كان يوجه معركة طروادة من بعيد وعن طريق إرادته الإلهية والرسائل التى يبعث بها هنا وهناك. ولم يتدخل شخصياً إلا عندما ألقى بصاعقته أمام خيول ديوميديس. بيد أن أبوللون لطم باتروكلوس بيده القوية فسقطت عدوة البطل الحربية من فوق جسده. ولقد صارت الربة أثينة فى "الأوديسيا" روحاً مألوفة لكثرة ظهورها وتدخلها فى الوقت الملائم.

ويتحدث هوميروس أحيانا عن الآلهة بصورة عامة دون تخصيص بالإسم لهذا الإله أو ذاك. ويستخدم ألفاظاً بمعنى "قوة إلهية ما" daimon أو "الآلهة" theoi أو "إله ما" theos tis أو "زيوس"، وهو رب الأرباب الذى تحتوى سلطته وقوته جميع القوى الإلهية. المهم أنه فى كل لحظة من لحظات الحياة البشرية يشير هوميروس إلى وجود إلهى بصورة أو بأخرى. فالآلهة هم الذين يمنحون القوى الجسدية والمزايا العقلية للناس المميزين تماماً كما يهبون المهارة والثروة. فعين كالحاس العراف بقدرتها على التنبؤ مثل قدرة سكاماندريوس على الصيد ومهارة فيريكولوس فى بناء السفن، كل تلك وغيرها من هبات الآلهة للبشر. فالآلهة هم الذين يقدرون مصائر الناس، وهم الذين يقررون سقوط طروادة، ونهاية المعركة بين هيكتور وأخيليلوس. وهم الذين يرفعون هذا الإنسان إلى قمة الإزدهار، ويهبطون بذلك الآخر إلى هاوية الفشل. وهم قبل كل شئ يحددون أعمار الناس ويعينون يوم مماتهم. إنهم صفوة القول يشكلون ما يشبه حكومة تدير شئون حياة البشر. إنهم بالنسبة للناس غاية فى القوة والعظمة والأبهة. ومع ذلك فهم يخضعون لقوة أعلى منهم إنها "الضرورة" anagke أو "القدر" moira. ولا يتورع أبطال هوميروس عن مواجهة الآلهة، مع أنهم نادراً ما يوجهون إليهم أسلحتهم وقذائفهم كما فعل ديوميديس. بيد أننا نرى مينيلالوس ملك إسبرطة وزوج هيلينى المختطفة يخاطب رب الأرباب قائلاً "أى زيوس إننى لم أجد أسوأ منك إلهاً!". وعندما يلتقى فيلويتيوس المخلص بأوديسيوس المتكرر على هيئة شحاذ يصرخ "أى زيوس الأب، كم أنت غليظ القلب لقد تسببت فى مجيئنا للوجود، ومع ذلك ترسل لنا البؤس والمعاناة!". إن وجود الآلهة فى الشعر الإغريقى يعد توسيعاً فلسفياً وإمتداداً طبيعياً للوجود الإنسانى نفسه^(٣٤). ودليل ذلك أن هوميروس - كشعراء التراجيديا - يداخل بين الفعل الإنسانى والفعل الإلهى. فعندما تصعد المربية يوريكليا إلى بينيلوبى فى حجرتها لتخبرها بأن أوديسيوس لم يعد فحسب، بل هزم الخطاب

أيضاً، تقول الأخيرة "ليس هذا صحيحاً، فأوديسيوس قد مات. لا بد أن الذى قتل الخطاب هو أحد الآلهة، الذى لم يعد بوسعه التغاضى عن شرورهم".

وهنا يثار التساؤل حول مسئولية البشر فيما قد يقع من مآسى. الآلهة يتدخلون دائماً، هذا صحيح ولاسيما فيما قد حدث بالفعل. أما بالنسبة للمستقبل فإن الإنسان يعرف أن النتيجة المباشرة تعتمد عليه هو، ومن ثم يتصرف من هذا المنطلق. بعض الناس يقولون إن الإنسان يتحمل مسئولية أفعاله ونتائجها، ولكنهم عندما يرغبون فى تلمس الأعذار لأنفسهم يقولون غير ذلك. فبريhamوس يعلن أمام هيلينى أن الآلهة - وليست هى - هم المسئولون عن مصائب طروادة الناجمة عن خرق باريس لقواعد وأصول الضيافة. والمرء فى العادة ميل لتلمس الأعذار لنفسه، ومن ثم فهو دائماً ينحى باللائمة على الآلهة، وإن كان أحياناً يعترف بمسئوليته. وبهذا يتجنب هوميروس أن يجعل من أبطاله دُمى فى أيدي الآلهة. لقد وفر تصور الإغريق للآلهة ما يمكن أن نسميه "الآلية الربانية" التى تدبر شئونهم على الأقل فى عالم الشعر والأدب. فالسهم مثلاً عندما لا يصيب هدفه يقال إن ذلك ليس من الضروري أن يكون بمحض الصدفة، أولاً يصح القول بأن الهدف هو الذى زاغ من السهم. ولكن التعليل الأفضل هو أن إلهما ما قد تدخل وأدخل تحريفاً فى مسار السهم. والرجل عندما يتعرض للخطر أو لهجوم معاد ويفلت منه ويسلم يقال إن إلهما ما قد إختطفه خطفاً من بين الصفوف. أما الفكرة العبقرية التى تأتى فى الوقت الملائم فيقال إنها إلهام من الآلهة، تماماً كما أن المصيبة التى لا يمكن ردها فهى أيضاً من عند الآلهة. المهم أن الرجل الإغريق قد وجد فى التصور الأنثروبومورفى للآلهة ما يساعده على العثور دائماً على مشجب يعلق عليه ما يشاء من الأخطاء، ويعول عليه كذلك فى تحقيق ما يحلم به من طموحات خارقة.

(د) المنشد الملحمى وطبيعة عمله قديماً وحديثاً:

يرد فى "الأوديسيا" (الكتاب الأول آيات ٣٢٥-٣٢٨ و ٣٣٦-٣٥٢)

ما يلى:

"كان المنشد ذائع الصيت يغنى لهم، وكانوا هم يجلسون فى صمت منصتين له. كان يغنى لهم عن عودة الأخيين المفجعة من طروادة، والتي أوجبتها الربة بالاس أثينة. وبعد ذلك خاطبت (بينيلوبى) المنشد الربانى والدموع تترقق فى عينيها: أى ليمبوس^(٣٥) إنك تعرف الكثير من مفاتن الرجال الأخرى، إنك لعلى علم بأعمال الرجال والآلهة الجيدة، مما حفظه لنا المنشدون. غن لهم واحدة منها، واجلس إلى جوارهم ودعهم يحتسون فى صمت كنوس الخمر، وإترك هذه الأغنية الحزينة التى تجلب الأسى إلى أعماق قلبى. حيث أن حزنا لا ينسى يسقط على، وأنا أتذكر متلهفة على رأس زوجى، الذى ذاع صيته فى هيلاس وأرجوس.

فرد عليها تيليماخوس الحكيم قائلاً: لم تكرهين يا أماء أن يمتعنا المنشد المخلص بالطريقة التى تواتيه؟ فلا لوم على المنشدين، إنما زبوس هو الملموم. فهر الذى يعطى كيفما شاء للبشر الساعين وراء أرزاقهم اليومية. فلا تثريب على الرجل (أى فيمبوس) أن يغنى مصير الدانائين (الإغريق) المؤسف، لأن الناس فى الغالب يشنون على الأغنية التى تسبح إليهم نغماتها للوهلة الأولى".

ومن هذه المقطوعة نستطيع أن نستخلص كل آراء هوميروس حول طبيعة الشعر ووظيفته بصفة عامة، والشعر الملحمى بصفة خاصة. ولعل أول ما يلفت نظرنا هو أن هذه المقطوعة تشهد بوجود النقد الذوقى فى عصر هوميروس. إذ نجد المنشد وسامعيه يفاضلون بين أغنية وأخرى، ويقولون إن هذه حزينة وتلك بهيجة، أو أنها لا تعجب من يسمعها، أو تروق لهم وتحرك مشاعرهم. ونفهم كذلك من

(٣٥) ورد ذكر المنشد الملحمى فيمبوس فى "الأوديسيا" بالأماكن التالية: الكتاب الأول بيت ١٥٠-١٥٥،

٣٢٥-٣٧١، ٤٢١-٤٢٤، الكتاب السابع عشر بيت ٢٦٠-٢٦٣، الكتاب الثانى والعشرون بيت

٣٣٠-٣٣٧، الكتاب الثالث والعشرون بيت ١٣٣-١٤٧، الكتاب الرابع والعشرون بيت ٤٣٩.

النص المترجم أن جمهور الأناشيد الملحمية قد شارك في عملية خلق هذه الأناشيد لأنه مارس التأثير في تداولها وتجويدها. إذ كان يتدخل في عمل المنشد ويطلب منه التعديل أو التبديل، الإضافة والإعادة أو الحذف.

ونجربنا الحديث عن المنشدين إلى موضوع آخر هو أن الشعر الملحمي بالأساس شعر شفاهي إنشادي، يخاطب أذن السامعين وأبصارهم في نفس الوقت. لأن جمهور الأناشيد الملحمية يتمتع ليس فقط بسماع المنشد، وإنما برؤيته ورؤية تأثير أغانيه على ملامح وجهه ونفوس مستمعيه. وكان المنشد المتجول يحفظ عن ظهر قلب العديد من أغاني البطولة التي تمجد أبطالاً ينتمون إلى العصور القديمة المجيدة. وكان يملك أن يلبي بين الحين والآخر طلبات الجمهور المحتشد حوله، وإلا فسيغنى بما يخلو له هو مما يحس أنه أكثر جذبا وثوقا، أو أكثر ملاءمة للزمان والمكان الذي يقف فيه (قارن "الأوديسيا" الكتاب الثامن بيت ٧٢ وما يليه).

علينا أن نتخيل المنشد الملحمي وقد جلس يعيد مرات ومرات قصة أحد الأبطال الأسطوريين لأناس يزعمون أنهم من نسل ذلك البطل. ولما كان عقل هذا المنشد لا يتميز بحرفية "شريط التسجيل"، فمما لا شك فيه أن روايته كانت تختلف من مكان إلى آخر، بل وفي كل مرة ينشد فيها ولو كان في نفس المكان ولنفس الجمهور. إذ لم يكن هناك من قيّد يقيّد المنشد سوى "المألوف الملحمي"، وهو محصلة تراث ممتد عبر قرون طويلة. ومن هذا التراث الملحمي المألوف نضرب مثلاً بالصفات، إذ توارث المنشدون جيلاً بعد جيل صفات معينة عن بطل مثل أوديسيوس، فصاروا يلتزمون بها في أناشيدهم حتى إنهم لا يذكرون اسم هذا البطل إلا مقروناً بإحدى هذه الصفات. فمرة نجده أوديسيوس "الإلهي" أو "شبيه الآلهة" أو "الصبور شبيه الآلهة" أو "مدمر المدن" أو "ذا الحيل الكثيرة" أي "واسع الحيلة". وكذلك تليماخوس يوصف بأنه "شبيه الآلهة" أو "ابن أوديسيوس المحبوب". أما أجاممنون فهو "ملك الرجال" أو "السيد" وهكذا. وغالباً ما يذكر هوميروس إلهاً من الآلهة أو بطلاً من الأبطال مقروناً باسم الأب ثم متبوعاً بالصفة

التقليدية له مثل قوله "بنت لابس الدرع أيجيس (زيوس) أتريتوني" ويعنى الربة أثينة. أو قوله "نيسطور بن نيلوس المجد العظيم للآخيين". على أن أحد المنشدين قد يبتدع صفة جديدة ويضيفها إلى رصيد بطل ما. بيد أن بقاء هذه الصفة ضمن التراث الملحمي المألوف أمر مرهون بمدى نجاح هذه الصفة في كسب رضا وإعجاب المنشدين الآخرين عبر الأجيال، أو بالأحرى مدى تقبل جمهور السامعين. ولا شك أن إقتران بطل من الأبطال بصفات معينة يكسب شخصيته ميزة الإتساق عبر كل الأناشيد الملحمية، كما أنه يساعد جمهور هذه الأشعار على التعرف على الأبطال.

لم يكن عمل المنشد مجرد "إعادة إخراج" لنص محفوظ عن ظهر قلب، وإنما كان بمثابة "إعادة خلق" لقصة معروفة في صيغة مألوفة ومعدة خصيصاً لمناسبة معينة. كان المنشد يدخل من التغييرات والإضافات في القصة التي يرويها ما يراه متمشياً مع ميول وقدرات الناس من حوله أى جمهور السامعين. يشبه عمل المنشد الملحمي عمل المصور، الذى يختار ليس فقط الزمان بل والزاوية الملائمة لتصوير مناظر سبق أن صورها غيره الكثيرون. لأن هذا الاختيار فى حد ذاته يدل على مدى عبقرية هذا المصور أو ذلك المنشد.

ولقد وردت بعض عبارات فى النص الهومري، الذى قدمنا به حديثنا عن الإنشاد الملحمي وتقنياته، ويمكن منها أن نستنبط بعض الحقائق المهمة. فعبارة "المنشد ذائع الصيت" تدل دلالة واضحة على أن بعض المنشدين الملحميين قد تفوق على أقرانه فذاع صيته بين الناس. وهذا يعنى أمرين أولهما أن عمل المنشدين كان خلافاً لا مجرد تكرار دون زيادة أو نقصان، وإلا لما فضل منشد على آخر. والأمـر الثانى هو أنه كان يجرى فى حلقات الإنشاد نوع من النقد الذوقى يفضـل فيه نشيد أو منشد على آخر. ومن نفس المقطوعة يتضح أن الشعر يستهدف إمتاع

السامعين^(٣٦).

على أية حال هذه صورة المنشد فيميوس فى قصر أوديسيوس يايشاكي. وهناك صورة أخرى لمنشد آخر هو ديمودوكوس^(٣٧) فى بلاط الكينوروس فى فاياكي. وهذان المنشدان يعكسان مفهوم هوميروس عن عمل المنشد الملحمى. بل قد يكون هو نفسه المنشد الذى يتخفى وراء إحدى هاتين الصورتين أو كليهما وهذان المنشدان ليسا من النبلاء ولا من العبيد، بل يحتلان مركزاً وسطاً بوصفهما صاحبي حرفة تشبه حرفة الأطباء والعرفان وعمال غزل الصوف. إنهما من الرجال الأحرار ويكتسبان احترامنا وإعجابنا بسبب مهارتهما فى الغناء، ولكنهما يعتمدان فى بقائهما وحياتهما على رعاية الأمراء. وهذا ما يفسر تعاون فيميوس مع الخطاب، الدين يتلعون ثروات أوديسيوس أثناء غياب الأخير. هاتان الصورتان للمنشد الملحمى فى "الأوديسيا" تساعدانا على التعرف على شخصية هوميروس نفسه. فهو فى الغالب يحتل مكانة مماثلة. ولعل ذلك ما يفسر عصباً ملموساً فى ملحميته ألا وهو غياب أية إشارة شخصية لنفسه، أو حتى إصدار أى حكم يعكس تجربته الخاصة. إنه يتخفى تماماً وراء ملحميته كما فعل شكسبير فى مسرحياته الملحمتان مؤلفتان لأمرأى يحبون سماع أخبار الماضى المجيد، ماضى أحداهم، ولا يهمهم أن يسمعوا شيئاً من آراء وأحكام شخص يستخدمونه لإنشاد هذه الأشعار، ويحتل مكانة إجتماعية أقل منهم بالطبع. ومن ثم فإن هوميروس بعيد صياغة الماضى وتصويره، وله مطلق الحرية فى اختيار الكيفية التى يؤدى بها عمله هذا ما دام لا يחדش الماضى أو يفقده وقاره. له أن يدحل من حقائق الحياة المعاصرة ما يشاء، بحيث لا يفسد الهالة الأسطورية التى تحوط هذا الماضى وتشد إنتباه سامعيه من الأمراء.

(٣٦) راجع أعلاه ص ٨٠، حاشية رقم ٢٧

(٣٧) ورد ذكر المنشد الملحمى ديمودوكوس فى "الأوديسيا" فى الأماكن التالية الكتاب الثامن فى فقرات

كثيرة منه، الكتاب الثالث عشر بين ٢٧-٢٨.

كان الشعراء أو المنشدون الملحميون يسمون "المغنون" aoidoi. وهم يؤدون عملهم على أنغام آلة وترية تسمى فورميكس phorminx أو كيتاريس kitharis. سمى المنشدون الملحميون بعد ذلك رابسودوي rhapsodoi والكلمة تعنى الذين يرتقون أى يصلون الأغاني بعضها ببعضها وهو اسم مشتق من الفعل rhapto بمعنى أرتق (وهناك من يربطونها بكلمة rhabdos قارن أعلاه ص ٣٨) والكلمة ode بمعنى أغنية. ولقد نشأ هذا النظام الجديد فى الإنشاد الملحمى فى عهد بيسيتراتوس كما سلف أن أئحنا.

أثار المعارضون لنظرية شفاهة ملاحم هوميروس عدة مشكلات أهمها ما يصل بحم الملحمين "الإلياذة" و "الأوديسيا" وبنيتها المعقدة. فكلاهما برأى هؤلاء المعارضين لا يمكن أن يكونا من عمل شاعر أو شعراء لم يعتمدوا على فن الكتابة أثناء النظم والتداول على نحو أو آخر. وحتى د. لومان الذى لا يرفض النظرية الشفوية كلية، واتخذ من الأحاديث الطويلة فى الملحمين وسيلة لإثبات هذه النظرية يقول إن هوميروس يتبع النظام الشفوى التقليدى السائد فى بلاد الإغريق ولكن بطريقة تدل على أنه أفاد من تقنيات الكتابة والتدوين^(٣٨).

واتجهت الأنظار مؤخراً إلى أفريقيا وتزايدت عمليات جمع الفولكلور

D. Lohmann. Die Komposition der Reden in der Ilias. Berlin: De Gruyter 1970, (٣٨) passim.

وعن التقنيات الشفوية للشعر الملحمى الإغريقى صفة خاصة ولدى كافة الشعوب القديمة والحديثة صفة عامة راجع.

G.S. Kirk. Homer: The Meaning of an Oral Tradition, in "The Classical World" edited by D. Daiches and A. Thorlby (Aldus Books London 1972) pp. 155-171.

Idem, "Homer" pp. 42-91. in P.E. Easterling - B.M.W. Knox (edd.). The Cambridge History of Classical Literature I Greek Literature. Cambridge University Press 1985, (reprint 1987).

M. Parry, L'Épithète traditionnelle dans Homère, Paris 1928 repr, in A. Parry (ed.) The Making of Homeric Verse (Oxford 1971) passim.

J.B. Hainsworth, "The Criticism of an Oral Homer", JHS 90 (1970), pp. 90-98.

M.S. Jensen, The Homeric Question and the Oral-Formulaic Theory. Museum Tusculanum Press, (Copenhagen 1980) pp. 36 ff.

وتراكت هذه الدراسات التي تأتي بنتائج لها صدى عميق في عالم النقد الهومري. لأن الفولكلور الأفريقي يمثل البقية الباقية من التراث الملحمي الإنساني، حيث لم يعتوره تغيير جذري. إذ يعتقد بعض الباحثين أن مجتمعات غرب ووسط أفريقيا البدائية تقدم لنا ما يمكن إعتباره أقرب صورة للحياة والشعر الملحمي في عصر هوميروس. لقد أجهد علماء الفولكلور أنفسهم بحثاً في أنحاء المعمورة عن مجتمع يقرب بهم من مجتمع هوميروس. فوجدوا ذلك من العسير حتى في أبعد المناطق عن تأثيرات الحضارة الغربية الحديثة. بيد أن الساحة الأفريقية هي التي لا زالت تغرى مثل هؤلاء العلماء بمزيد من البحث والتقصي. وعلى قدم وساق يواصل علماء الفولكلور جمع الروايات الشفوية الملحمية من مختلف أرجاء القارة السوداء ولاسيما المجتمعات البدائية. ومن المتوقع أن يتوصل هؤلاء العلماء إلى رسم صورة عامة لمجتمع ملحمي شفوي "إفراضي"، بهدف تقريب صورة المجتمع الهومري إلى الأذهان.

ومن المشكلات التي كانت تواجه الدارسين في هذا الميدان هو أن هذه المادة الفولكلورية المجموعة من مجتمعات بدائية معاصرة - خارج أفريقيا - كانت متواضعة جداً لا ترقى إلى مستوى "الإلياذة" و "الأوديسيا" من حيث الحجم والوزن، وكذا التعقيد والتهذيب وإتقان الحبكة الملحمية. ومن ثم أصر بعض الدارسين على أن "الإلياذة" و "الأوديسيا" لا يمكن أن تكونا قد نظمتا بغير الإستعانة بفن الكتابة أي أنهما ليستا شفويتين.

وجاء شعراء بامبارا Bambara الأفارقة وقدموا أفضل الأسس لمحاولة رسم صورة للملابسات العامة التي يمكن أن تنشأ في ظلها ملاحم ضخمة مثل "الإلياذة" و "الأوديسيا" معتمدة على تقنيات الشعر الشفوي. فكل شاعر من شعراء بامبارا يستطيع بمفرده أن يحفظ إثني عشر حدثاً ملحمياً، وكل حدث يستغرق عشرة آلاف بيت. ويحتكر هؤلاء الشعراء - المنشدون وراثه هذه التركة الملحمية الضخمة. وتتخصص النساء منهم في أغاني المديح، أما الذكور فيلعبون عدة أدوار مثل أدوار المفاوضين والمستشارين، الحكام والقهّاد والملوك؛

المؤرخين والموسيقين وما شابه ذلك. ويتم إنتقاء صغار السن لممارسة هذا الفن بعناية شديدة وبعد إختبار مواهبهم. وكل منهم يتخصص في العزف على آلة موسيقية محددة. وتستمر فترة التدريب من خمس سنوات إلى عشر، وتجمع بين التربية البدنية والذهنية.

يتزاوح حجم حفلة الإنشاد الملحمي طولا وقصرا من مجتمع إلى آخر. وهو أمر يعتمد بالدرجة الأولى على قدرات المنشد الملحمي نفسه وطبيعة جمهوره وملابسات حفل الإنشاد الملحمي. ولقد سبق أن تناولنا حفلات الإنشاد الملحمي المذكورة في "الإلياذة" و "الأوديسيا". ونحن نعود إليها الآن بنظرة مقارنة بينها وبين ما يحدث في أفريقيا. ولنطرح السؤال التالي: في طبعة أكسفورد تبلغ "الإلياذة" ١٥,٦٩٣ بيتا، و "الأوديسيا" ١٢,١١٠ بيتا فكيف كان المنشد الملحمي يهيمن على مثل هذه المادة الشاسعة؟ وكيف كان الجمهور قادراً على متابعتها؟

وقبل أن نصل إلى أفريقيا إجابة على هذا السؤال ننوه إلى أنه بالفعل قد جرت محاولات لتقدير الوقت الذي يمكن أن يستغرقه إنشاد "الإلياذة" و "الأوديسيا" في ضوء المادة الفولكلورية المجموعة من مجتمعات معاصرة. إذ عقد الباحث نوتوبولوس مقارنة بين المنشد الملحمي الإغريقي القديم والمغنين اليونان المحدثين في جزيرتي كريت وقبرص. فهؤلاء المحدثون ينشدون أغاني شعبية في وزن يتكون من خمسة عشر مقطعاً، وهو ما يقرب من طول الوزن السداسي. لقد جمع هذا الباحث ثلاثة عشر مغنياً فأنشد أسرعهم ثلاثة عشر بيتاً ونصف في الدقيقة الواحدة وأنشد أبطأهم سبعة أبيات. فمتوسط سرعة الإنشاد إذن ٩,٧٣ بيتاً في الدقيقة الواحدة، وإذا أنشدت "الإلياذة" بهذا المعدل ودون توقف فإنها تستغرق ٢٦,٩ ساعة، وتستغرق "الأوديسيا" ٢٠,٧ ساعة. ومن الملاحظ أن أسرع المنشدين يغني ضعف عدد أبيات الأبطأ^(٣٩).

J.A. Notopoulos, "Studies in early Greek oral Poetry", HSCPh 68 (1964), (٣٩) pp. 1-77.

وإذا وضعنا في عين الاعتبار قدرة الجمهور الإغريقي القديم على البقاء في المسرح طيلة ساعات النهار وفق ما تقتضيه ملابسات العروض المسرحية ومهرجاناتها، حيث كانت تقدم ثلاث مسرحيات تراجيدية ومسرحية واحدة ساتيرية وأخرى كرميدية في اليوم الواحد. إذا وضعنا هذا في الاعتبار لأصبح من السهل تصور بقاء جمهور حفلات الإنشاد الملحمي منصتا ومتابعاً نهار يوم كامل. والمشكلة هي أنه كما تبين لنا لا تكفي ساعات النهار كلها لإنشاد "الإلياذة" أو "الأوديسيا" ومن هنا ذهب التفكير إلى الاحتفالات الدينية التي تستمر عدة أيام. ولقد أجريت أبحاث ميدانية على الإنشاد الملحمي أثناء شهر رمضان، وبتت أن السيرة الملحمية يمكن أن تستمر خمسة عشر ليلة في تركيا على سبيل المثال.

لقد سبق أن قدم لنا س.م. باورا نماذج من المنشدين الملحميين المحدثين من أوزبك Uzbek وكارا كيرغيز Kara Kirghiz. فالنشد ساجيمبي أوروز باكوف Sagymbai Orozbekov (١٨٩٧-١٩٣٠) أُملي في عام ١٩٢٠ قصيدة ملحمية بلغ طولها أربعين ألفاً من الأبيات. ويقال إن لديه مخزوناً ملحماً يبلغ حوالي مائتين وخمسين ألفاً من الأبيات، بينها على الأقل قصيدتان نفس طول القصيدة التي أملاها ولم يكن هذا المغني فريداً بين قومه فله - كما يقول باورا - أعداد كثيرة. ويعلق باورا قائلاً إن الصياغة النمطية لا يمكن أن تفسر هذه الظاهرة العجيبة، إذ ينبغي أن نصيف عوامل أخرى كثيرة أهمها أن هؤلاء المغنين يعيشون في مجموعات، كل منهم يردد نفس الأغاني على نحو أو آخر. وفي كارا كيرغيز كانت سير الأبطال تعد فناً قومياً يعتد به كل مواطن، فيحاول أن يحترف الإنشاد ويتقن الحفظ. ومن ثم فعلياً أن نتصور هوميروس ينشد ملحماً في مجتمع مماثل، حتى يتسنى لنا أن نفهم كيف نظمنا اعتماداً على التقنية الشفوية^(٤٠).

وفي أبريل عام ١٩٥٦ أُملي الشاعر الزائري كساندي روريكي Candi Rureke من قرية بيسي Bese في كيتسيما ملحمة الطفل مويندو Mwindo.

(٤٠) C.M. Bowra, Heroic Poetry (London, Macmillan 1952), pp. 330-367 esp. pp. 355-356.

وهي ملحمة طويلة جدا، وتمتع بوحدة تأليفية ملحوظة. أما حبكة الملحمة فهي غاية في التعقيد والاتساق. وهذا كله يثبت بما لا يدع مجالا للشك بأن مثل هذه السمات الدالة على النضوج يمكن تحقيقها بالتقنيات الشفوية وحدها كان تسجيل هذه الملحمة الأفريقية يتم في إطار حفل إنشاد ملحمي عادي، يحضره جمهور وبشارك أفراد في العملية كلها^(٤١). ولقد أخذ دارسو هوميرس نتائج هذه الأبحاث الفولكلورية الأفريقية كدليل يثبت أنه لا يوجد شيء في "الإلياذة" و "الأوديسيا" يتعدى حدود التأليف الشفوي، أو يستعصى على المنشد الذي لا يستعين بالكتابة لحفظ الروايات المتوارثة.

وفي أغلب المناطق الأفريقية يرتدى المنشدون زيا خاصا ومميزا لحفلات الإنشاد الملحمي. ولدى قبائل نيانجا Nyanga نجد الآلات والأدوات قليلة العدد بسيطة الصنع. يمسك المغني بيديه خشخشة (جلجل) من القرع المحفف. وعصا صغيرة خشبية متوجة بالريش الجميل. ويلبس منشد قبائل المونجو Mongo فعة من الريش ويزينون أجسادهم بزخارف هندسية متنوعة. أما منشدو الفانج Fang فيضيفون إلى فعة الريش عرفا أو ما يشبه العرف من شعر أو غيره. ويرتدون تنورة من الألياف تتدلى عند الخصر، وهم يضعون على أكتافهم الكثير من جلود الحيوانات المتوحشة، وتحلى أقدامهم بخلخال له رنين الأجراس ولعوض هذه الأدوات والملابس مغزى أسطوري خاص وضارب في أعماق الشعر الشفوي الملحمي. فمثلاً عصا منشد قبائل النيانجا - كما يؤكد الشاعر المنشد روريكي سالف الذكر - ترمز إلى عصا البطل مويندو وما لها من قدرات سحرية. ويؤكد بعض منتدي المونجو أنهم لا يستطيعون الغناء بدون هذه الملابس والأدوات التي ورتوها عن الآباء وتلقوها دروسا في استخدامها من معلمين متخصصين^(٤٢).

Jensen, op, cit., pp. 36 ff.

(٤١)

(٤٢) نفس المرجع.

وتتصاف هذه النتائج التي توصل إليها علماء الفولكلور الأفريقي مع معطيات المادة العلمية التي جمعها كل من أ.ب. لورد وم. بارى^(٤٣). فلقد التقى هذان الباحثان مع المنشدين الملحميين الإغنيين بمناطق الصرب والبلقان، وجمعا من أفواههم ما يثبت أن هؤلاء المنشدين يتعاملون مع مادتهم الملحمية دون أية رؤية نظرية مسبقة. فعندما سئل هؤلاء المنشدون عن التقييمات الشعرية المميزة لفنهم لم يحيروا جواباً ووقعوا في حيص بيص. والاكثر من ذلك أن جمهورهم نفسه لا يستطيع غالباً تعليق تفصيله هذا المنشد على ذلك. بيد أنه من مجمل أقوال هذا الجمهور تبين أنه يصر على ثلاثة ميزات مفضلة في المنشد الجيد هي الصوت القوي الجميل، والمخزون الملحمي الكبير من سير وأغاني وحكايات، والدقة في سرد الحقائق حيث لا يختلط حدث ملحمي بالآخر ولا تقع أخطاء. كلما توافرت هذه الميزات في المنشد الملحمي طال حفل الإنشاد. فالنشد الأشهر أفدو ميديو فيتش Avdo Mededovic من بيجلوبولجي Bijelo Polje يتباهى بأنه في حين يغنى الآخرون الحكاية في خمس ساعات يأخذ هو عشر ساعات كاملة ليغنى نفس الحكاية. وهذا دليل على أن المنشد المحدث - كالمنشد الهومي - يتدخل في الموروث الملحمي بموهبته الخلاقة، وهذا ما يعتمد على قدراته الإبداعية من ناحية ورد فعل جمهوره من ناحية أخرى. ومع ذلك فإن المنشدين الإغنيين جميعاً - كمنشدي هوميروس - يزعمون ويؤكدون زعمهم بأنهم يلتزمون الموروث الملحمي ولا يحكون سوى الحقائق. والهدف الرئيسي للمنشدين الإغنيين - كما كان بالنسبة لمنشدي هوميروس - هو إقناع الجمهور وتسلية وتحريك مشاعره ولقد لاحظ السحابة لورد أن أفدو ميديو فيتش - سالف الذكر - يخلع على شخصياته الملحمية لسة إنسانية آسرة، مما يعنى أن الإنشاد الملحمي بالنسبة له - كما كان بالنسبة لمنشدي هوميروس - كالإخراج المسرحي الخلاق، أو كالأداء الموسيقي المبدع للسمفونيات، بمعنى أن كل حفل إنشادي له مذاقه الخاص. ولاحظ لورد كذلك أن بعض المنشدين يحفظون الأغاني الملحمية الطويلة بمجرد سماعها مرة واحدة ولأول وهلة^(٤٤).

(٤٣) راجع حاشية رقم ٣٨

(٤٤) المرجع نفسه.

المهم أن المشكلة الهوميرية التي لم يحلها إكتشاف معرفة الموكينيين للكتابة لأنها آنذاك لم تستخدم في تدوين الأدب واقتصر استخدامها على المعاملات الرسمية بقصور الملوك. هذه المشكلة بدأت تستسلم للحل المقنع بفضل الدراسات الفولكلورية الحديثة ليس فقط في بلاد الإغريق وأوروبا بل في أنحاء الدنيا كلها ولاسيما أفريقيا. ويمكن القول دون مغالاة أن البحث عن هوميروس يجرى الآن في أدغال هذه القارة السوداء !

أما الوزن السداسي نفسه hexametron أداة الشعر الملحمي القوية فهو جزء من تركة الحضارة الموكينية على ما يبدو. فما كان ليصل إلى هذه القوة والعظمة كما هو عند هوميروس لولا أنه كان قد مر بفترة طويلة من التطوير والصقل. إنه وزن يقوم على التقسيم الكمي لا الكيفي، أي لا يقوم على النبرة بل على الحروف والمقاطع بمقدار طولها وقصرها، أي على الزمن الذي يأخذه كل منها في النطق. ومع أن الشعر الأوروبي المعاصر يقوم أساسا على النبرة، فإنه من الراجح أن التقسيم الكمي كان هو الأصل وهو المتبع في لغات الأسرة الهند - أوروبية بصفة عامة. فهو موجود في السانسكريتية والفارسية على سبيل المثال. وهو نظام أكثر طواعية وإستقرارا من النظام القائم على النبرة. لأن الأول يقوم على مبدأ ثابت وهو أن الحرف أو المقطع الطويل يأخذ من الوقت ضعف ما يأخذه الحرف أو المقطع القصير عند النطق. وكل مقطع يأخذ حجمه الطبيعي، كما تحسب الحروف المتحركة والساكنة في العملية كلها. وإصطلح الناس على أن هذه الحروف طويلة وتلك قصيرة وتركوا بعضها محايدا، أي يمكن أن يكون طويلا أو قصيرا^(٥).

يتكون الوزن السداسي من ستة أقدام، وكل قدم مكون من دأكتيلون أي

(٤٥) عن تقييات هوميروس الشعرية راجع:

A.J.B. Wace & F.H. Stubbings (edd.), op. cit., pp. 19-214 (By J.A. Davison).

وقارن أحمد عثمان: "الوزن الساتورني والأصول الغلبة للأدب اللاتيني" مجلة الشعر القاهرة عدد ١٨.

(أبريل ١٩٨٠) ص ٥٠-٥٧.

مقطع طويل متبوع بآخرين قصيرين (U U —) ^(٤٦). ويمكن أن يستبدل بسأى قدم من الأقدام الستة الداكتيلون قدم سبوندى أى مقطعان طويلان (— —). بل إن القدم السادس يمكن أن يقتصر على مقطعين أحدهما طويل والآخر قصير (U —).

ولا نعرف أين اخترع الوزن السداسى، فلا مثيل له فى الشعر السامى أو الحيثى القديم. وقيل إنه جاء من جزيرة كريت المينوية، ولكننا لا نعرف عن لغة هذه الحضارة ما يكفى للتثبت من ذلك. الأرجح إذن أنه اختراع إغريقى قائم على التقسيم الكمى المعروف فى أسرة اللغات الهند أوروبية. ولقد ساعدت طبيعة اللغة الإغريقية نفسها على اختراع هذا الوزن، فهى تتناسب معه تماماً. وعلى أية حال فإن هذا الوزن قد عاش فيما بين ١٤٠٠ ق.م. تقريباً وحتى آخر ملاحم العصر القديم فى القرن الخامس الميلادى. وقد ينازعه أى وزن آخر فى طول البقاء، ولكنه يقف بلا منازع من حيث أنه لم يفقد شيئاً من كيانه الأساسى طوال حياته مع حدوث تطور لغوى وفكرى ضخيم، بل ومع تنوع الموضوعات التى صيغت فيه من الملاحم مسرفة الطول إلى الأغاني القصيرة للغاية.

ومع أن أغلب مفردات هوميروس جاء من ميراث قرون طويلة من التقنية الملحمية الشفوية المألوفة والمتعارف عليها بعد فترات طويلة من الإنشاد والصقل، إلا أنها ليست مفردات مصطنعة أو غير مؤثرة على خيال السامع أو القارئ، بل إنها تفوق فى تأثيرها المفردات المنحوتة والمبهرة. ليست لغة هوميروس هى لغة الحديث اليومى فى عصره، ولكنها لغة متعارف عليها وتعد إبداعاً فنياً من نتاج الإنشاد الشفوى. وتجمع بين القديم والحديث، بل وتمزج بين مختلف اللهجات السائدة هنا وهناك فى بلاد الإغريق. ومع أن لغة الشعر الإغريقى بعد هوميروس

(٤٦) العلامة (—) تعنى حرفاً أو مقطعاً طويلاً والعلامة U تعنى حرفاً أو مقطعاً قصيراً وهى علامات متداولة

ومعروفة فى علم العروض الإغريقى. وعن الأوزان بشكل مبسط راجع:

D.S. Raven, Greek Metre. An Introduction. Faber and Faber London 2nd ed.

1968.

الحال في ملحمته، إلا أنها على أية حال لغة متعارف عليها أيضاً. وحتى بعض الشعراء العبايين مثل سافر وألكايوس وأناكريبون، الذين حاولوا إستغلال لغة الحديث اليومي، فإنهم أيضاً إستخدموا بعض مفردات المؤلف الشعري، أى التي لا تستخدم إلا فى الشعر ذلك أن الذين إخترعوا الوزن السداسى إخترعوا معه صيغا لغوية تتناغم معه، وأصبحت أمودحا ليس من السهل تجاوزه. وما يصلح للشعر الملحمى الجيد من مفردات يصلح أيضاً للشعر الغنائى وغيره. ولذلك قلد الشعراء الإغريق هوميروس بصفة مستمرة. وهنا يكمن السر فى أن لغة الشعر الإغريقى ظلت بعيدة عن لغة التخاطب اليومي. وكان لذلك ميزة عظيمة وهى أنه لو أن كل شاعر كتب بلهجته المحلية لما فهمته جماهير المناطق الأخرى حيث يتكلمون لهجات مختلفة. بل لعل ما نحسبه ميزة هو السبب أصلاً فى إصطناع لغة متعارف عليها للشعر والأدب. على أية حال فهذا أمر لا تختص به اللغة الإغريقية وحدها

ولا يفوتنا التويه إلى أن لغة الأدب والشعر عند الإغريق ليست متجمدة، مع أنها مصطنعة إلى حد ما. فللشاعر مطلق الحرية لا فى أن يستخدم الكلمات المألوفة أو الموروثة فحسب، بل فى أن ينحت كلمات جديدة على شاكلة الكلمات القديمة، وأن يستغل المترادفات والأشكال البديلة، بل وأن يطعم لغته بمفردات محلية. فلهذا الأدب والشعر الإغريقية إذن لغة متعارف عليها، دون أن تكون جامدة فهى دوماً متجددة ولقد ساعد على الجديد عدم وجود وسيلة إتصال جماهيرية ثابتة. بل إن فن تدوين الأدب نفسه لم يعرف إلا مؤخراً. ومما لا شك فيه أن التدوين هو الذى يثبت اللغة ويحفظها من الصياع، ويقف ححر عثرة فى طريق إدخال تغيرات جوهرية عليها. أما التناقل الشفوى للأدب فهو الذى يسمح بحرية أكبر فى التغير والتطوير^(٤٧).

(٤٧) عن لغة هوميروس راجع:

G.P. Shipp, Studies in the Language of Homer, 2nd ed. Cambridge, 1972.

G.S. Kirk, Homer and the oral Tradition Cambridge 1976.

٣- ما بعد هوميروس

إدعى بعض أتباع هوميروس أنهم من نسله وحملوا لقب "أبناء هوميروس" Homeridai. ورغب الشعراء من بعد هوميروس أن يكملوا قصة "الإلياذة" و "الأوديسيا". ومن هنا جاءت الأشعار الملحمية التي درج الناس على تسميتها بالحلقة الملحمية epikos kyklos أو حتى ببساطة "الحلقة" kyklos. وهي ثلاثة عشر قصيدة تقريبا لم تصلنا منها سوى شذرات متفرقة. ونعرف عناوينها وهي كما يلي: - "القرصية" أو "قصة قبرص" Kypria، و"الأثيوبية" أو "قصة الأثيوبية" Aithiopsis، و "الإلياذة الصغيرة" Mikra Ilias، و "تدمير طروادة" أي إليون Iliou persis، و "رحلات العودة" Nostoi و "التيليجونية" أو "قصة تيليجونوس" Telegonia، و "معركة المردة التيتانيس" Titanomachia، و "الأوديبية" أو "قصة أوديب" Oidipodeia، و "الطيبة" أو "قصة طيبة" Thebais، و"الإبيجونوى" Epigonoí أي "الخلفاء" وتدور حول قصة "المهجوم الناجح لأبناء السبعة ضد طيبة"، "ورحيل أمفيارائوس" Amphiarau exelasis، "فتح أويخاليا" (٤٨) - وهي مدينة بجزيرة يوبويا - Oichalias halosis، و "فوكايس" Phokais أى "قصة فوكايا" (٤٩)

ولقد إنتقد أرسطو (٥٠) شعراء الحلقة الملحمية لفقرهم فى الإبداع وعجزهم عن إتقان البنية الشعرية لقصائدهم. ومما لا شك فيه أن هؤلاء الشعراء يمثلون

(٤٨) سطل هذه الملحمة هو هرقل أنظر: سوفوكليس، سات تراخيس. ترجمة وتقديم ومعجم أسطوري أحمد عثمان، سلسلة من المسرح العالى الكويتية، عدد ٢٤٩، يونيو ١٩٩٠، سينكا، "هرقل فوق جبل أويتا" ترجمة وتقديم أحمد عثمان. سلسلة من المسرح العالى الكويتية عدد رقم ١٣٨ (مارس ١٩٨١) ص ١١ - ١٠٩ وفارن:

Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, pp. 43-44, 56, 109, 202.

Lesky, History of Greek Literature, (transl. into Greek) pp. 132-138, G.L. (٤٩)

Huxley, Greek Epic Poetry from Eumelos to Panyassis. (Faber and Faber, London 1969), passim.

Arist., Poetica, 1454 B I.

(٥٠)

الخطوة الأولى فى خسط المنحنى الطويل الذى سار فيه الشعر الملحمى بعد هوميروس. وكان مثل هؤلاء الشعراء لا يزالون ينظمون أشعاراً ملحمة إبان القرن الخامس والرابع، ولكنها أشعار فقدت قوتها ودفعها. ذلك أن شيوع الكتابة وفن تدوين الأدب يعنى أن الشعراء شرعوا يهجرون رويدا رويدا تقييدات الأدب الشفوى ليدخلوا مرحلة التأليف المدروس، أى البعيد عن العفوية والتلقائية والمثبع بالعقلانية، وإعادة التفكير والصيغة والمراعاة وما إلى ذلك. فهم ينتقون الكلمات بعناية شديدة، ويستخدمون أساليب منمقة ومصطنعة، ويتحدثون بلغة فيها الذاتية التى تعنى نفسها بنفسها. وما لا شك فيه أن هذا مسار التطور الطبيعى، ولكنه على أية حال مخالف لطبيعة الشعر الملحمى ومناقض لإزدهاره.

وتعزى لأتباع هوميروس أيضاً ما إصطلح على تسميتها بـ "الأناشيد الهومرية" Hymnoi التى تؤرخ فيما بين القرن السابع والخامس. إذ كان من المعتاد أن يقدم النشد الملحمى لأبيات أية ملحمة يتغنى بها يستهلل طويل - أو قصير - يتوجه به متضرعاً لإله من الآلهة، ولاسيما من تقام حفلة الإنشاد تكرماً له. فكان الشاعر الهومرى المتمرس يستهل إنشاده "للإلياذة" أو "القرصية" مثلاً بقصيدة من عنديانه قد تصل إلى عدة مئات من الأبيات. أو قد يكفى باستهلل بسيط وعابر لا يتعدى بضع أبيات. النشيد الهومرى إذن مجرد إستهلل prooimion كما كان يسمى أحياناً فى العالم القديم. ولقد وصلنا ثلاثة وثلاثون نشيداً (أو إستهللاً) هومرياً. وتحتل من بينهما ستة أناشيد مكانة خاصة لما لها من أهمية كبرى. وهى نشيد رقم ٢ (إلى ديميتر) ورقم ٣ (إلى أبوللو) ورقم ٤ (إلى هرميس) ورقم ٥ (إلى أفروديتى) ورقم ٧ (إلى ديونيسوس) ورقم ١٩ (إلى بان). ومن الملاحظ أن هذه الأنشيد الإستهلالية تنتهى فى الغالب بعبارة تعنى "ولكنى سأذكرك (ويعنى الإله أو الإلهة) وسأذكر أغنية أخرى" ويعنى المقطوعة الملحمية التى سينشدها - بعد هذا الإستهلل - من هوميروس أو غيره.

والجدير بالذكر أن النشيد الهومرى "إلى أبوللو" هو الذى أوجد الاعتقاد

'أسألك بأن هوميروس كان أعمى. لأن المؤلف يقول إنه إذا سنلت الجرققة. "مس أعذب الشعراء ؟ ستجيب: رجل أعمى يسكن خيوس ذات الصخور" (بيت رقم ١٧٢). ولقد عارض اللورد بايرون هذا البيت بقوله "الرجل المس الأعمى فى جزيرة خيوس الصخرية" ولكنه كتب إسم الجزيرة خطأ هكذا Scio !

أما النشيد "إلى ديمتر" فهو الذى يسرد بالتفصيل قصة إختطاف بيرسيهوى ونأسيس عبادة أسرار إليوسيس. والنشيد "إلى أفروديتى" هو الذى يحكى قصة أيباس بن أنخيسيس من أفروديتى وهى الأسطورة التى قامت عليها "إبيادة" فرجيليوس أمير الشعر اللاتينى فلها علاقة بقصة تأسيس روما نفسها. ولقد ترجم شيللى هذا النشيد إلى الإنجليزية فأكتسب شهرة واسعة فى الأدب الإنجليزى والعالمى

ويختلف شعراء الأناشيد الهومرية عن هوميروس فى تصوير الآلهة، إذ يظهر الآلهة عندهم بصورة أكثر صفلا وتطورا. وإن كان هؤلاء الشعراء ينسبون إلى الآلهة بعض ما يرد عند هوميروس من هفوات بشرية كالخداع والكذب. وأكثر من ذلك فإنهم يقدمون الآلهة وهم يرقصون فوق الأوليمبوس وتشاركهم الرقص ربة الإسجام أو الهارمونيا Harmonia وربة الشباب. وهناك ترى كل إله وقد لف ذراعيه حول خصر إلهة ما، وراح أبوللو يعزف على قيثارته النغمات الكونية. ومع ذلك فإن قصص الآلهة عند هؤلاء الشعراء الهومريين قد أصبحت بصفة عامة أكثر تهذيبا وتشديدا، ولاسيما ما يتصل بالأعمال العنيفة أو الوحشية. كما لم يعد عالم الآلهة مغلقا عليهم، بل إزداد إنفتاحا على عالم البشر. ولقد ظلت الأناشيد الهومرية لا شخصية أى لا ذاتية، بيد أن الشعراء لم يخفوا أنفسهم بنفس الدرجة التى تخفى بها هوميروس وراء ملحمته. إذ بدأ الشاعر الهومرى الجوال يتضرع للإله أو الإلهة أن تجزيه خيرا على قصيدته بأن تمنحه السعادة. وهذا يعنى أن المشدين الملحميين لم يعودوا مكتفين بهبات الأمراء، وترعوا يفرضون أنفسهم على قصائدهم ومسامع جمهورهم. وفى الجزء الأول من الشيد الهومرى "إلى

أبوللو" الذى كان ينشد فى جزيرة ديلوس، وبعد أن يحدثنا المنشد عن الجماعه المرحه التى تجمعت فوق هذه الجزيرة التى ولد عليها الإله أبوللو، يطلب من مستمعيه أن يتذكروه وأن يتذكروا أغنيته فيقول (أبيات ١٦٥-١٧٥):

"أى أبوللو وأرقميس التمس منكما الرحمة والعطف. وبعد فوداعا لكم جميعا.
ولتذكرونى من الآن فصاعدا أيتها العذارى ! عندما يأتىكن هنا فى قابل
الأيام أى فرد من أبناء الأرض الكادحين ليسألكن:
يا عذارى أحررنى أى رجل هو بحق أعذب المنشدين
جاءكن هنا، وبعث فى نفوسكن السرور أكثر من غيره ؟
فلتجب كل واحدة منكن، ولتكن إجابتك الجماعية:
هناك رجل أعمى يعيش فى خيوس الصخرية
أغنيه هى أحمّل الأغاني جميعا الآن ومستقبلا
وسأحمل صيتك معى طيبا أينما رحلت متجولا
فى الأرض عبر المدن وبين كل ساكنيها
وسيصدقنى الناس أجمعين لأن الحق هو ما أخبرهم به"

وهذه الفقرة تكتشف النقاب عن منشد ملحمى محترف يقوم بالدعاية لنفسه ولفنه أمام باب ديلوس العذارى أو بواسطتهن، لأنهن كن يرقصن فى أثناء إنشاده. إنه يتباهى بقدراته الفنية، ومع ذلك يبدو أنه كان فقيراً. ومع أن هذا النشيد يقوم على موضوع غير ذاتى، لأنه يحكى قصة أبوللو، إلا أن ناظمه قد أدخل بعض الكلمات والعبارات التى تحدثنا عن فنه وحرفته وظروف معيشته. ولقد كان القدامى يعتقدون أن هذا النشيد من نظم هوميروس نفسه، ولعل هذا الاعتقاد هو المسئول عن خلق أسطورة أن هوميروس كان أعمى. وهو الأمر الذى قبل به ثوكيديديس نفسه المؤرخ الحصيف والناقد العالم. ومن العسير أن نقبل بنسبة هذا النشيد إلى هوميروس، لأن لفته ليست هوميرية تماماً، إذ تنقصها الدقة والثبات الهومريان. ومن المحتمل أن المنشد الذى كان على وشك أن يشد من أشعار هوميروس يحاول تقمص شخصيته، ويطلب لنفسه بالمكافأة التى يستحقها مثل هذا الشاعر

المؤقر. إنه أسلوب إذن يؤكد به المنشد الهومري ذاته، لأنه يزوج بعمله إلى أعماق الناس، وينتزع إنتباه جمهوره الواسع والمختلط، ويستغل شهرة المكان المقدس - أي ديلوس - الذى تشد فيه الأشعار. على أية حال فإن صمت الشاعر الملحمي وتحفيه قد إنتهى وإلى الأبد. فهنا نجد المنشد الهومري رغم قدره المتواضع يطالب لنفسه بقدر من تأكيد الذات. وهذا يعنى أن الشعر الذاتى قد بدأ يطرق الأبواب، أو بالأحرى يطل من بعض نوافذ الشعر الملحمي التقليدى نفسه، وهو شعر يطمس ذات الفرد بطبيعة الحال، لأنه يتغنى ببطولة الشعوب لا الأفراد^(٥١).



الشكل رقم (٧)

(٥١) عن نصوص الأناشيد الهومرية وأحدث الدراسات حولها أنظر:

Hesiod, The Homeric Hymns and Homeric, with an English translation by
H.G. Evelyn White, Loeb Classical Library 1914. reprint 1974.
R.C.M. Janko, Homer, Hesiod and the Hymns. Cambridge 1982.

الفصل الثاني

هيسودوس: الإنسان الفرد والشاعر المعلم

١- ما بين الشعر الملحمي والتعليمي

يمثل هيسودوس المرحلة الانتقالية بين الشعر الملحمي والقصائد الذاتية أو ما نسميه الشعر الغنائي، ولذلك نجده يجمع بين خصائص الملحمة وظهور الروح الفردية. وهذا ما سنحاول تبينه في الصفحات التالية، بعد الإشارة إلى المتغيرات في بنية المجتمع الإغريقي.

على الصعيد السياسي كان النظام الملكي لا يزال موجوداً إبان القرن الثامن في بعض أنحاء بلاد الإغريق. ولقد كان الملوك والأمراء في بلاطهم - كما رأينا - رعاة الشعر الملحمي وحماة المنشدين الهومريين. فلما جاء القرن السابع حل محل الملوك في مناطق كثيرة مجموعة من النبلاء إقتسمت فيما بينها السلطان والإميازات الملكية فيما يعرف بنظام حكم الأقلية أى الأوليغارخية Oligarchia. وترتب على ذلك أن شعر أفراد هذه الفئة القليلة الحاكمة بالازدهار والزهو فحاولوا أن يلفتوا الأنظار إليهم وإلى عهدهم، فتحولوا عن الماضي وركزوا إنتباههم على الحاضر، أى لم يعد المهم الآن هو التغنى بالأنموذج البطولي القديم، كما فى الملاحم، بل الإشادة بالقيمة الشخصية للإنسان الحى والعناية بكيان الفرد الموجود على ظهر الأرض. ومن ثم عزف الناس عن الشعر الملحمى الذى يطمس الذات، ورجعوا فى أشعار يرون فيها أنفسهم فتمسلاً حياتهم وتثريها بتسجيل حوادثها الكبيرة والبسيطة. وسرهم أن يروا أعمالهم اليومية موضوعاً لكلمات منغمة، يمكن أن يتغنوا بها هم والأجيال القادمة. وكانت هذه الكبرياء الأرستقراطية هى التى ولدت مفهوماً جديداً لقيمة الإنسان. والمفهوم الجديد يختلف عن المفهوم الهومرى القائم على عبادة الكرامة والشرف. إنه مفهوم يقوم على أشياء أخرى كثيرة كان هوميروس نفسه واعياً بها، ولكنه رآها غير

ملائمة للبطولة، فإكتفى بالإشارة إليها في تشبيهاته المملوءة بمشاهد مستوحاة من الحياة المعاصرة له. أما الآن فقد صارت هذه المشاهد من الحياة اليومية والأعمال العادية هي لب الشعر وجوهره وسبب وجوده. وهذا تحول ضخم في الرؤية الإغريقية للفن عموماً والشعر بصفة خاصة.

ومن المرجح أن الشعر الذي كان موجوداً حتى قبل هوميروس كان يضم نوعاً ذاتياً، ولكنه - أى النوع الذاتى - كان يحتل مكانة أكثر تواضعاً من الشعر الملحمى الذى إحتل بالملوك وتمسح ببلاتهم. فلما إنزوى الشعر الملحمى وخبا نوره الوهاج، كان من الطبيعى أن يبرز الشعر الذاتى الغنائى وأن يخرج من مكنهه ويحاول بسط نفوذه وتوسيع رقعة شعبيته. ولكن هذا لن يتم سريعاً، بل تدريجياً، متخذاً أكثر من مسار، لأنه كانت هناك أكثر من وسيلة للتعبير عن الذات. المهم أن الشعر نزل من علياء الملحمة وسماء الملوك إلى أرض الواقع وحياة الشعوب، ليسير على قدمين بين الناس فى حياتهم اليومية. ولأول مرة نستطيع أن نعيش الإغريق، وأن نراهم كما رأوا هم أنفسهم فى أشعار لا تمسح الأماطير القديمة بل تتحدث عن صانعيها.

ولقد أسهمت الاكتشافات الأثرية الحديثة فى كشف النقاب عن مسار هذا التحول فى مفهوم الشعر، الذى يعود إلى أيام هوميروس نفسه. إذ عثر على إناء (إبريق) للخمر فى أثينا مرسوم على الطراز الهندسى وعليه نقش يبدأ بالبيت السداسى التالى:

"إلى ذلك الذى من بين جميع الراقصين يصع أعذب المتعة"^(٥٢)

ويؤرخ هذا الإبريق حامل النقش بعام ٧٢٠ تقريباً ويبدو أنه كان جائزة منحت لراقص ماهر لا يتبع أسلوباً زخرفياً، وإنما يتبنى أسلوباً راقياً فى فن الرقص مما أثار إعجاب بعض المشاهدين. ما يهمنى على نحو خاص أن البيت المترجم

يتحدث عن مناسبة إجتماعية معاصرة وواقعة بعينها عايشها ناظم البيت. ومع أن كلمات هذا البيت تنم عن حسن إختيار، فهي منتقاة بعناية. إلا أنها تعكس الموروث الملحمي المألوف، الذى ليس من الضروري أن يكون هومرياً ومؤلف هذا البيت فيما يبدو ينتمى إلى طبقة إجتماعية أعلى من تلك التى تمتع بها شعراء الأناشيد الهومرية، ومن يدري؟ لعل الذى نظمه هو نفسه الذى أهدها مكافأة للراقص الرائع، وينبغى ألا نفوتنا الإشارة إلى أنه حتى فى هذا الوقت المبكر أصبحت الكتابة تلعب دوراً بارزاً فى عالم الحياة والفنون، حتى إنها قد صارت قادرة على تسجيل الشعر.

وهناك كأس من الطراز الهندسى أيضاً عثر عليه فى بيثيكوساى الواقعة فى جزيرة إيسخيا بخليج نابلى ويؤرخ بما قبل عام ٧٠٠. ونقش عليه القول الإستهلاالى الغريب التالى: "أنا كأس نيستور". ويبدو أن هذا الكأس يحمل نقشا سحريا قصد به صاحبه أن يكسب حب من يهواها، لأنه مكون من ييتين سداسيين ترجمتهما كما يلى:

"دع كل من يشرب من كأس هذا الرجل، يقع على الفور
فريسة للرغبة التى توحى بها صاحبة التاج الجميل أفروديتى"^(٥٣)

وهنا مرة أخرى نجد الوزن السداسى والأسلوب اللغوى الملحمى هما أدوات التعبير المألوفة، ومن ثم فيمكن أن نستخلص من هذا المثال - وسابقه - أنه فى الجزء الأخير من القرن الثامن رغب الناس فى التحدث عن أحوالهم السائرة ومشاعرهم الآنية، فلم يجدوا أمامهم سوى وزن ولغة الملاحم. أى أنهم عبروا عن أنفسهم وحياتهم المعاصرة فى قالب الشعر الشفوى الموروث والتقليدى. ومع أنه من الطبيعى أن تكون لهذا التراث تنويعاته المحلية والمتباينة، إلا أن جوهره واحد لا

يتغير المهتم أن الشعراء الصغار استطاعوا بعقريتهم أن يطوعوا الفن الملحمى العملاق لأغراضهم الشخصية الصغيرة، فنجحوا بذلك فى تغيير مسار الفن الشعرى كله. لقد أصبح الشعر الملحمى يجرأ إلى مقطوعات صغيرة تعالج موضوعات معاصرة، أى أنه لم يعد شعراً ملحمياً بالمعنى السليم.

وإذا كان الشعر التعليمى قد نبث إنعكاساً للتغيرات التى طرأت على المجتمع والحياة إبان الفترة التى عاش فيها هيسودوس، فمن الملاحظ أيضاً أن هذا الشعر يضم أعمالاً وقصائد ليس لها من قاسم مشترك سوى أن موضوعها ليس هو الحب أو الحرب بل العلم والفلسفة أو أى فن من الفنون الحرفية. والجدير بالذكر أن الإغريق لم يعتبروا الشعر التعليمى غرضاً مستقلاً من أغراض الشعر، ولكهم صنفوه تحت إسم "الملاحم" Epe. وهذا الفن الشعرى فى الحقيقة قد نشأ عند الإغريق بصورة تلقائية. وقد يزعم البعض أن هذا الفن محكوم عليه بالزوال، لأنه يقوم أساساً على المزج بين عناصر متباعدة ومكونات متنافرة. بيد أن البحث فى ازدهار هذا الشكل الفنى فى العالم القديم (حيث بلغ الذروة لدى الرومان ولاسيما فى قصيدة لوكريتيوس فى "طبيعة الأشياء")^(٥٤) وكذا فى أسباب هذا الازدهار يكتسب أهمية خاصة لأنه سيساعدنا على فهم طبيعة هذا الفن.

ويمثل هيسودوس بالنسبة للشعر التعليمى ما يمثل هوميروس بالنسبة للشعر الملحمى، أى المصدر والمنبع والعلامة المميزة. كلاهما ظهر فى فجر الأدب الإغريقى^(٥٥). ولكن بينما وضع هوميروس بلحمته إطاراً محدداً وثابتاً للشعر الملحمى، فإن قصائد هيسودوس "الأعمال والأيام" Erga Kai Hemerai و "أسباب الآلهة" Theogonia لا تمثل سوى بداية قوية ودافعة نحو تجارب أوسع وأشمل وأكثر تشعباً. فليس فى قصائد هيسودوس من وضوح الشكل وبصوجه

(٥٤) أحمد عثمان: الأدب اللاتى العصر الذهبى، ص ١٦٠-١٧٧

(٥٥) عن علاقة هيسودوس بالشرق راجع:

P.Walcot, Hesiod and the Near East. Cardiff 1966.

الفنى إلا القليل، كما أن الشاعر قد خلع على قصيدة "الأعمال والأيام" بالذات من شخصيته وظروفه الخاصة ما قد حال بين الأجيال التالية له ومحاولة تقليدها تقليداً مثمراً.

ومما يلفت النظر أن الملامح الرئيسية للشعر التعليمى ترتبط بعلامح الشعر الملحمى. بل إن أهم ما يميز الشعر التعليمى هو الارتباط الوثيق بالملاحم شكلاً ومضموناً. ففي قرون ما قبل الأدب المدون فى بلاد الإغريق كان الإنشاد فى الوزن السداسى - كما رأينا - هو الوسيلة المثلى لتناقل الأخبار والمعارف جيلاً بعد جيل. ولقد تم ذلك التناقل بطريقتين مميزتين، الأولى هى رواية الأساطير شفاهة وقد إنتهت هذه الطريقة السردية بالإغريق إلى الملاحم الهومرية. أما الطريقة الثانية فهى الأسلوب غير السردى، والذى شاع بوجه خاص فى منطقة بويوتيا وهى المادة الفولكلورية التى نفحها وصقلها هيسودوس. إن قبولنا بوجود علاقة ما بين تراث ما قبل هوميروس وتراث ما قبل هيسودوس قد يساعدنا على فهم الطابع الهومرى لأشعار هيسودوس التعليمية. ويتمثل هذا الطابع أول ما يتمثل فى إستخدام الوزن السداسى الملحمى لأداء غرض تعليمى. كما أن أشعار هيسودوس حافلة باللهجة أو اللهجات الهومرية. وهناك عبارات بأكملها منقولة من "الإلياذة" و "الأوديسيا". يضاف إلى ذلك أن هيسودوس قد ملأ قصيدتيه بفقرات سردية صيغت بأسلوب ملحمى قح، ولو أنه غير مصقول فى بعض الأحيان. صفوة القول إن الشعر التعليمى الذى إبتدعه هيسودوس كان ذا أصول ملحمية إلى حد كبير. ومما يؤيد رأينا أن الشعراء التعليميين المتأخرين الإغريق منهم والرومان قد ورثوا ذلك عن هيسودوس. إذ ظلت الروابط وثيقة بين الشعر التعليمى والشعر الملحمى. ولقد إلتزم كل الشعراء - فيما عدا أوفيدوس (٤٣ ق.م - ١٨م) - بالوزن السداسى كما إستلهموا التعبيرات الملحمية وتعلموا كيف يمزجون المقطوعات الوصفية بأخرى قصصية. وقد فعلوا كل ذلك بوعى كامل وعن قصد معلى ونية واضحة ومبيتة. ذلك أنهم توخوا أن يقتفروا أثر رائدهم هيسودوس فى

تبنى الأساليب الملحمية.

ورابطة أخرى بين الشعر الملحمي والتعليمي نجدها في مناجاة هيسودوس الافتتاحية لربات الفنون. على أن مناجاة هيسودوس هذه للإلهات الملهمات تمتزج على نحو تلقائي بدعاء إضافي لزيوس راعي العدالة القدير ("الأعمال والأيام" بيت ١٠-٢). ففي ذكر زيوس بصفته الميزة هذه في بداية القصيدة تقليد إبتدعه هيسودوس واتبعه بقية الشعراء التعليميين، أى الإستهلال بمناجاة الآلهة المختصين والمتصلين صلة وثيقة ومميزة بموضوع القصيدة. هكذا ناجى آراتوس (المولود عام ٣١٥) في مطلع قصيدته "الظواهر" زيوس. وهذه القصيدة تعد صياغة شعرية بالوزن السداسي لأبحاث فلكية، وهو يناجي زيوس لأنه بالأساس رب السماء والأفلاك. وبالمثل ناجى كل من لوكريتيوس (حوالي ٩٩-٥٥) وأوفيديوس (٤٣ ق.م - ١٨م) في مطلع قصائدهما التعليمية الربة فينوس (أفروديتي). وفعل فرجيليوس (٧٠-١٩) نفس الشئ عندما نظم "زراعاته" إذ إستهلها بمناجاة الآلهة الزراعيين.

٢- "الأعمال والأيام"

لعل "أنساب الآلهة" تعد إحياء للشعر القديم، الذى كان موجوداً قبل هوميروس وإقتصرت موضوعاته على قصص الآلهة دون البشر. أما قصيدة "الأعمال والأيام" فهي قصيدة تدور حول موضوع شخصي وقضية ذاتية. لقد وضع هيسودوس نفسه في مقابلة أو معارضة سافرة للموروث البطولي. فنجدته يناقض ويناهض هوميروس وتصويره للحياة التى كانت تتركز حول النبلاء والأمراء في قصور الملوك. ذلك أن هيسودوس قد رأى الحياة من زاوية الفلاح الكادح، الذى تطحنه مشاكل حياته ومشاكل أعماله وهموم حاضره. وإذا كان هوميروس يقدم لنا ماضياً متوهجاً ودرامياً، فإن هيسودوس بواقعية لا تعرف التردد بصور الحاضر المظنى وغير الواعد بأية مكافأة من نوع خاص للمكدودين سوى لذة الحياة بضمير مستريح. وتحكى الأساطير أن هيسودوس دخل في مسابقة

شعرية مع هوميروس. وفاز الأول الذى أعطاه حكم المسابقة - الملك بانيديس Paneides - الجائزة المرصودة. وقد تكون هذه الأسطورة من ذلك النوع التفسيري، بمعنى أنها حيكت لتبرر الاختلاف الواضح بين الشعاعين وإزدياد شعبية الشاعر الأحدث على حساب زميله الأقدم. وتسلط الأسطورة مزيداً من الضوء على نفسها، عندما تقول إن هيسودوس كان قد هزم أمام هوميروس عندما تبارزا فقرة بفقرة، بيد أن الجائزة أعطيت له لأنه إجمالاً يتغنى بالزراعة والسلام لا بالحرب والصرب والتخريب. وهكذا تضع الأسطورة هيسودوس فى مكانه الصحيح الذى إختاره هو لنفسه.

لقد أوضح لنا هيسودوس منذ إفتاحية "الأعمال والأيام"، التى تضمنت الدعاء لزيوس رب العدالة، أن فكرة العدالة هى بيت القصيدة. بل إنه يعود فيقول (ب ٢٧٥-٢٨١):

"أنصت لصوت العدالة وأهجر أية فكرة للعنف، هذا هو القانون الذى وضعه زيوس للبشر. إن الأسماك والحيوانات المفترسة والطيور المتوحشة تأكل بعضها بعضاً، لأنها ليس لديها أية فكرة عن العدالة. أما البشر فقد وهبهم زيوس العدالة، وهى التى ثبت أنها أحسن ما يملكون على الأرض. لأن زيوس يهب الرخاء والإزدهار لكل من يرى الحق ويرغب فى أن يتناقش حوله"

ويقول هيسودوس عن العمل الشاق وقيمه (ب ٣٠٢، ٣٠٨-٣٠٩، ٣١١ من نفس القصيدة):

"الجماعة رفيق دائم للرجل العاقل، ومن العمل يصبح المسرء غنياً، ويمتلك قطعاناً من الماشية والأغنام. وبالعمل أيضاً يصبح الإنسان أكثر قرباً من الآلهة. ليس العمل عاراً، ولكن العار ألا تعمل".

ويسمى هيسودوس اللص "نائم النهار" hemerokoites. ولعل هذه

العبارات الوعظية والأمثال الحكيمية من الموروث الشعبي المألوف، الذى كان الفلاحون وغيرهم يرددونه قبل هوميروس وحتى عصر هيسودوس. ومن ثم فإن عمس الأخير إقتصر على مجرد إلتقاط وإعادة صياغة هذه الأقوال صياغة شعرية عصرية. وإن كان ذلك قد حدث فعلاً فإنه لا يعيب هيسودوس، بل على النقيض من ذلك يعطى لأشعاره قدراً أكبر من الأهمية. لأن المصدر الشعبى هو الذى صنع أعظم أعمال الشعراء التعليميين وغير التعليميين، وهو الذى يشكل السبب الرئيسى لنجاح الأعمال الفنية بصفة عامة.

وفى قصيدة "الأعمال والأيام" يذم هيسودوس تقليداً آخر فى الشعر التعليمى ألا وهو أسلوب "الخطاب المفتوح". وهذا الأسلوب بلا شك يريد من وقع الإرشاد على النفوس فى الأشعار التعليمية. فهيسودوس دائماً يخاطب أخاه بيرسيس، وفى خطابه يمتزج عنصر الإحساس بالمرارة وحسن النية. يقول مثلاً فى بيت ٢٨٦:

"إننى أخاطبك أنت يا بيرسيس أبها الأحمق إلى حد كبير وسوف أخبرك...."

ويؤنب الشاعر أخاه بسبب ظلمه الفادح، إذ إغتصب نصيب هيسودوس فى الميراث، ورشا السلطات المحلية أو كما يسميهم هيسودوس مستخدماً المصطلح الهومرى "الملوك". ولأنه من ناحية أخرى متكاسل ويرى أن التعدى على حقوق الغير والظلم هما أقصر وأسهل طريق نحو تحقيق كسب غير مشروع ولكنه سريع (ب ٢٧-٤١، ٣١٤-٣١٦، ٢٩٦-٤٠٤).

وينصح هيسودوس أخاه بيرسيس بأن يختار الصراط المستقيم وأن يتجنب طريق الضالين، لأن السماء تتولى ثواب المستقيمين وعقاب المسين هم ومدنهم (ب ٢١٣-٢٤٧). ويقول (٢٨٦ وما يليه) لبيرسيس:

"إسمع يا بيرسيس إنه لمن السهل أن يأتى المرء أعمال الشر، والصعب هو أن يكون الإنسان ممتازاً. لذا فأنصت لنصيحتى، ونحى جانباً عنك

الحجل المزيف من العمل اليدوى، وإجتنب الأساليب الخسيسة"

ورغم أن هذه المواعظ مزدوجة أى قصد بها هيسودوس إلى جانب أخيه الجمهور العريض، ولاسيما أولئك المرتشين من الحكام، والذين كانوا يرون أن الحق والعدل يكمنان فى القوة والبطش (ب ٣٨-٣٩). ومع أننا لا نشك فى أن هيسودوس كان يخاطب أيضاً فلاحى بويوتيا المكثودين الذين لا يملكون إلا التمسك بفضيلة العمل والعدل أساساً للحياة وسبباً للوجود، إلا أن بيرسيس يأتى دائماً فى المقدمة بين ثنائى قصيدة هيسودوس. وبهذا الأسلوب كسب العمل الأدبى التعليمى سلاحاً قوياً، سواء تم ذلك بطريقة تلقائية أو بصورة متعمدة من جانب الشاعر. ذلك أنه من الطبيعى أن يضع السامع أو القارئ نفسه موضع بيرسيس كلما صب عليه هيسودوس هجومه أو إرشاداته. وبالمثل يستطيع القارئ أن يعتبر تزلف لوكريتيوس لجايوس ميمبوس موجهاً له هو. وعقدور نفس القارئ أن يأخذ تبجيل فرجيليوس لمايكيناس على أنه يستهدفه هو شخصياً.

فى قصيدة "الأعمال والأيام" يخاطب هيسودوس الفقراء الذين لا يذكرهم هوميروس إلا لماماً، ولا يلعبون دوراً بارزاً فى الأدب الإغريقى بصفة عامة. وقرية هيسودوس نفسها أسكرا قرية معزولة فى بويوتيا ومن العسير الوصول إليها. وهى لا تعجبه شخصياً بسبب بردها الشتوى القارس وحرها الصيفى الحاقق. ومع ذلك فالشاعر لم يرحل عنها قط. ولم يعبر البحر سوى مرة واحدة عندما أبحر من أوليس إلى الجزيرة المقابلة أى يوبويا التى لا تبعد كثيراً عن مسقط رأسه. وفى هذه الجزيرة وأثناء هذه الزيارة فاز هيسودوس بجائزة مدينة خالكيس، فوهب الجائزة إلى ربات الفنون على سفح جبل الهيليكون. ويقال إن هيسودوس عزف عن الترحال، حتى لا ينقطع عن عمله فى الحقل، أو حتى لا يتعد عن مقر ربات الفنون.

وفى أبيات ٣٨١-٧٦٤ يقدم هيسودوس النصائح العملية المباشرة لممارسة سائر الأعمال الزراعية، وأهمها جميعاً النصيحة بضرورة أن يمتلك الفلاح

منزلاً وزوجة وثوراً للمحراث، حتى لا يحتاج إلى الإستعارة من الغير فهذا أمر معيب. وينصح الشاعر بتنظيم النسل متسانلاً أليس من الأفضل أن يكون للمرء طفل واحد يعيش فى رخاء؟ وفى حالة إضطراب الفلاح للإستعانة بخادمة فلتكن بلا أطفال! ^(٥٦). يشير هيسودوس على الفلاحين أن يحتاطوا لبرد الشتاء القارس منذ أيام الصيف الحار نفسها. ثم يختم هذه الفقرة بوضع مبادئ متفرقة للحياة أهمها السن الملائم للزواج والحكمة فى التدبير وكياسة التصرف. أما فى أبيات ٦٦٥-٩٢٨ فيورد قائمة بالأيام المحظوظة وأخرى بالأيام المنحومة والتي ينبغى على المرء ألا يعمل فيها.

ومن الواضح أن قصيدة "الأعمال والأيام" تعكس بالفعل حياة فلاح فقير، لا حياة رجل غنى أو أمير. ويبدو بعدها الأخلاقى محدوداً، إذ لا يترك مجالاً واسعاً للكرم ولا للتفضل بفعل الخير أو التعاطف مع الفقراء أو الضعفاء غير المحظوظين. كما أنها من الناحية الدينية تضم بعض الخزعبلات التى كان هوميروس قد تخطاها وتخلص منها. بيد أن التركيز على فكرة العدالة ووضعها مبدأً كونياً عاماً قد تقدم بنا خطوة للأمام فى رحاب الفكر الدينى.

تعد قصيدة "الأعمال والأيام" الخطوة الأولى على طريق التأمل الفلسفى التشاؤمى. وهذا ما يمكن أن ندلل عليه من نظرة هيسودوس للمرأة، فهى نظرة لا تتميز بليبرالية هوميروس شاعر البطولة. حقا إن هيسودوس يقول (٧٠٢) إن المرء ما إستفاد قط خيراً من زوجة صالحة، وما أصابه قط أسوأ من زوجة طالحة فهى لعنة قاتلة. غير أنه بصفة عامة يعتبر المرأة فخاً منصوباً للرجل، أى غواية تقوده للهلاك (٣٧٣-٣٧٥). وهذا أمر واضح فى أسطورة باندورا عنده، فهى أولى النساء وأم الشرور وأس العذاب فى الحياة البشرية. بل هى المخلوق الجميل الذى صنعه الآلهة وبعثوا به إلى الأرض من أجل تعذيب الرجال. لقد غضب زيوس عندما

سرق بروميثيوس النار من أجل الناس، فأمر هيفايستوس إله الحدادة والصناعة بتشكيل "باندورا" التي يعنى اسمها "مانحة كل الهبات" أو "حاملة كل الهدايا". ومن ثم فقد ترمز إلى الأرض نفسها أم الأشياء جميعا. على أية حال كان الذى إستقبلها على الأرض هو أخ غبى لبروميثيوس ويدعى إبيميثيوس. لقد زين هيفايستوس باندور بكل الهدايا التى وهبها لها الآلهة، فحملته فى إبريق يقبع فى قاعه الأمل، وهو ما قد يعنى الدواء لكل مأسى الإنسانية. المهم شرعت باندورا تبعثر هداياها أى ضرورها فى أركان الدنيا فامتألت الحياة بالرزائل والرزايا^(٥٧). بيد أن باندورا كانت حريصة دائما على أن تضع الغطاء فوق الإبريق قبل أن يتمكن الأمل من الإفلات والخروج للناس المتلهفين على أية بارقة للأمل. ولذا فإن آلاف الشرور تهيم بين الناس وتتلأ دروب الحياة فى البر والبحر، ولا يزل الأمل محبوسا فى الإبريق. ومن ثم فالحالة البشرية مستعصية ومينوس من شفافها. بيد أن هيسودوس يقدم حلا إيجابيا وحيدا إنه العمل، الأمل الوحيد الباقي للإنسان لكى يتحمل الحياة الدنيا. وأفضل الأعمال هى الزراعة لأنها توفر الأمن الغذائى وتقضى على المجاعة. ومع أن هيسودوس يعرف تفاصيل العملية الزراعية إلا أنه ليس سعيدا بها، إذ تسعده أكثر بعض سرىعات الراحة، عندما يجلس فى ظل صخرة ليشرب الخمر واللبن أو يأكل الخبز وبعض قطع اللحم البقرى. وهى سرىعات نادرة فى حياته. المهم أنه بالنسبة لهيسودوس العمل البطولى هو عمل الفلاح فى مقابل عمل أبطال الحرب الهومريين.

وإذا كان هناك شئ من التشاؤم عند هوميروس، فإنه مغلف بالعظمة البطولية المبهرة. أما تشاؤم هيسودوس فمباشر وسافر. إنه يقول بوضوح شديد وتأكيد قاطع إن البشرية تسير من سئ إلى أسوأ. فى البداية كان العصر الذهبى القديم قدم الإنسانية، إنه عصر الوفرة والكثرة، الرخاء والإسترخاء، عصر السلام

(٥٧) عن التشاؤم فى قصائد هيسودوس وعلاقة ذلك بتأجيدات أيسحولوس ولاسيما "بروميثيوس مقبدا

أنظر. F.Solmsen, Hesiod and Aeschylus (Cornell University Press 1949), pp. 124 ff.

والأمان فى ظل حكم "الإله" أو "الملك" كرونوس. وعندما إختفت هذه السلالة البشرية الذهبية من على سطح الأرض حلت محلها سلالة أخرى "فضية" وتلتها سلالة "برونزية"، ومن بعد أتت السلالة الرابعة سلالة الأبطال. وهى السلالة التى لا تستمد إسمها من أى معدن من المعادن، كما أنها السلالة التى إنقرضت فى الحروب حول أسوار طيبة وطروادة. وبعدها جاء عصر السلالة الخامسة الحديدية أى العصر الحديدى الذى يتحدث عنه هيسودوس فىقول ("الأعمال والأيام" بيت ١٧٤ وما يليه):

'ليتنى لم أكن بين رجال الجيل الخامس، بل ليتنى
مت قبله أو ولدت بعده. فالسلالة التى توجد
الآن هى حقاً سلالة حديدية ولا راحة لأحد
فيها من الأسى والإرهاق نهاراً والهلاك ليلاً...'

ومن هذه الأبيات يتضح بما لا يدع مجالاً للشك أن هيسودوس يرى أن التاريخ تطور مطرد نحو الأسوأ أى أنه تدهور تدريجى. وهذه نظرة تشاؤمية للحياة والحضارة البشرية. ويفسر هيسودوس هذا التدهور المتصل فى أحوال السلالة البشرية بأن الآلهة يكون لها سوء النية والحسد والحقد. ولكننا يمكن أن نعلل سيطرة هذا التشاؤم على أشعار هيسودوس بظروفه الخاصة وتجربته المريرة فى الحياة كما رأينا.

حقاً إن هوميروس يشير إلى "الأقدار السماوية" التى تصدر فى هيئة أحكام وتشريعات شفوية لتصبح بمثابة قوانين غير مكتوبة لها قداستها، وذلك قبل أن تكتب الدساتير. ويتحدث هيسودوس بمرارة المجرب عن هذه القوانين التى غالباً ما تحور لصالح الملوك والأمراء. ولذلك فهو يخاطبهم وينذرهم بألا ينسوا أو يتناسوا إنتقام الآلهة. فهناك "عشرة آلاف مثلة" (أى ثلاثون ألفاً أو عدد لا حصر له) من الأرباب الخالدين يمشون على الأرض محتفين وسط الضباب ليراقبوا تصرفات البشر. وزيوس الذى لا يغمض له جفن سيعاقب الأشرار فى النهاية. وكما عقد

هوميروس على درع أخيلليوس مقارنة بين مدينتين إحداهما فى حالة حرب والأخرى فى حالة سلم، فإن هيسودوس يعقد مقارنة بين مدينتين أخريين، فى إحداهما تسود العدالة وفى الثانية يهيمن العنف والظلم. ولكن هيسودوس على يقين تام - بوحى من نظرتة التشاؤمية - بأن العدل ضعيف كل الضعف أمام عنفوان الظلم وجبروته. وهو يثبت وجهة نظره هذه مستخدماً قصة العندليب والصقر، إذ إنقض الأخير بمخالبه على الطائر المغرود، ثم طار به إلى أجواز الفضاء قائلاً له فى خيلاء:

"أيها المخلوق البائس، لماذا تصرخ ؟ ها أنا، وأنا أقوى منك كثيراً قد أمسكت بك فى قبضتى، وعليك الآن أن تذهب أينما شئت أنا، هذا مع أنك طائر جميل الصوت. إننى أستطيع الآن إن أردت أن أجعلك غذائى، وأستطيع أيضاً إن شئت أن أطلق سراحك. أيها الطائر البائس إنه أحق من يحاول مقاومة الأقوى منه، لأنه لن يستطيع أن يزحزحه، ولن يناله من المحاولة إلا الألم والعار".

وهكذا فإن هيسودوس الذى لا يفصله عن هوميروس زمن طويل يأتى مناقضاً له فى كثير من النواحي، فحتى عندما يورد قصة سبق هوميروس أن رواها يعطيها معنى جديداً. وهذا أمر واضح فى أسطورة بروميثيوس الذى خدع زيوس عندما قدم له عظام الذبيحة ملفوفة فى كثير من الدهن، بدلاً من أن يقدم له صافى اللحم. فهو عند هيسودوس ليس مشهداً كوميدياً بل هو مصدر للشرور التى أصابت الناس. وبصفة عامة يفتقد هيسودوس سلاسة وعذوبة الشعر الهوميرى، ولكنه يتفوق عليه فى الأقوال المحكمة والمأثورات، وفى محاولته التعمق فى فهم الموقف الإنسانى فى هذا الكون. لقد طور هيسودوس لنفسه فكرة عن ماهية الآلهة الذين وجد فيهم العزاء للمقهورين المظلومين، ورمزاً خالداً لانتصار النظام على الفوضى، وضمائناً لسير العدالة وإدحار الظلم.

وترك هيسودوس بصماته أيضا على تاريخ الشعر التعليمي ففى كافة الآداب بالبناء غير المحكم الذى نظم فيه قصيدته "الأعمال والأيام". فمن الملاحظ أن العناصر المكونة لهذه القصيدة لا ترتبط ببعضها البعض إلا بخيوط واهية يمكن فصلها. فنحن ننتقل فى القصيدة من قوائم كاملة للحكم والأمثال، إلى أحداث ملحمية الطابع، إلى إستطرادات بعضها يتصل بالترجمة الذاتية^(٥٨) للشاعر نفسه، وبعضها الآخر بعيد عن ذلك كل البعد. ثم نصل إلى مجموعات من الأفكار المفردة حول الزراعة، وتحذيرات متشائمة عن الملاحاة (أبيات ٦١٨-٦٩٤). فلا غرو إذن أن النقاد بعد تحليل دقيق لهذه القصيدة قد وجدوا ما يبرر الشكوك التى دارت حول وجود بعض التحريف أو الإقحام فى أبياتها. ولو أن مثل هذا التشتت فى بنية القصيدة قد يعود إلى نقص فى تقدير هيسودوس وحكمه على الأشياء ومدى إرتباطها بموضوعه الأصلي. المهم أن هذه الخاصية قد إنسحبت على بقية الشعراء التعليميين من بعده، حتى أن شعراء العصر الهيلينى وهم المشهورون بالتدقيق والتحقيق قد تأثروا بهذه السمة الهيسودية، وتعلموا كيف يستغلون بمهارة وحذق مثل هذه الإستطرادات بهدف إضفاء الزخرف على عملهم الشعرى.

وبغض النظر عن هذه التأثيرات الملموسة لقصيدة "الأعمال والأيام" على التراث الشعرى التعليمى عند الإغريق والرومان، فإن هذه القصيدة قد أصبحت من أمهات الأشعار التى أثرت فى كل الفنون الشعرية بالعالم القديم. فللهذه القصيدة بصماتها الواضحة على الشعر الغنائى والمسرحى وعلى الفكر الأخلاقى والسياسى. يضرب لذلك مثلا برؤية هيسودوس - التى سبق أن أئنا إليها - عن "العصر الذهبى" الذى يختلط فيه الرخاء الزراعى بمفهوم العدالة، فكلاهما يرتبط بفكرة الماضى الذى ولى ولن يعود مرة أخرى (أبيات ١١٧-١١٩، ٢٢٥-

(٢٣٩). لقد مارست هذه الفكرة تأثيراً كبيراً على العديد من الشعراء مثل آراتوس ولوكريتيوس وفرجيليوس وتيبوللوس، بل وعلى فيلسوف مثل أفلاطون. وما زالت لها أثارها الباقية في الآداب الحديثة^(٥٩)

٣- "أنساب الآلهة"

تبدو قصيدة "أنساب الآلهة" وكأن مؤلفها قد نظمها بإيعاز من ربات الفسود نفسها. وقد تكون هذه القصيدة أول نتاج للشاعر الذى يحاول فيها ترتيب مجموعة من الأساطير المتفرقة بأن يعطى لها نظاماً متماسكاً. ولعله أول من فعل ذلك، لأن عمله هذا صار مرجعاً فى مسألة بداية الأشياء ولاسيما تسلسل سبب الآلهة وفى هذه القصيدة يتحدث هيسودوس كما لو كان رجلاً مميزاً عن بقية الناس، أو كأن الآلهة منحته قدرات خاصة تمكنه من النفاذ إلى خبايا الأمور. فهو لا يتردد ولا ينتابه الخوف من احتمال الخطأ. ولما كانت القصيدة تضم عدداً وافراً من الزيجات الإلهية وبالتالي عمليات التناسل المستمرة، فإن ذلك قد يوحى بأن مسار القصيدة إلى بحت. بيد أن المدقق فى أبياتها يستشعر نوعاً من التخطيط والتدبير فى مسيرة الكون والكائنات، كما يحس بشئ من الجاذبية لمتابعة عمليات الزواج والإنجاب الإلهية هذه.

ويرى هيسودوس أن نمو العالم والآلهة يتم فى حركة بطيئة ومضنية من الفوضى إلى النظام. ففي البداية كانت "الفوضى" Chaos وإريبوس Erebus والليل Nux فأنجبوا السماء Ouranos والنهار Hemera. وتزوج أورانوس من "الأرض" جايا Gaia وأنجبا سلالة العمالقة والمردة. وكلما تقدم الزمن للأمام حل الآلهة محل عناصر الفوضى فى الكون. حتى جاء كرونوس Kronos فاستوى على العرش بعد أن خلع وخصى أباه أورانوس، واستولى على الحكم الكونى. ومن بعده جاء إيسه زيوس فتربع على عرش السماء، بعد أن فعل بأبيه كرونوس ما فعله

الأخير بأبيه. ولما هدد العمالقة جيغانتيس والمردة تيتانيس السلطة الإلهية، هزمهم زيوس وأخوته أرباب الأوليمبوس شر هزيمة وألقوا بهم فى الظلام. ولكن لا تزال مع ذلك هناك بعض عناصر الإضطراب والفوضى النشطة. فهناك "القوة" التى تحمل "القدر" و "الموت" و "الخصام". وفى مقابلهم توجد عناصر الجمال والوئام، وتمثلها سلالة ثيميس ربة الحق ورمز "العدالة" و "السلام" و "روح القانون".

وتتكون القصيدة من مقدمة (بيت ١-٣٥) عبارة عن تضرع إلى ربات الفنون ووصف للقاء الشاعر معهن. وجاء فى هذا الجزء قول الشاعر (بيت ١-١١):

"دعنا نبدأ فى أغنية ربات الفنون، ساكنات الهيليكون، اللاتى يملكن جبل الهيليكون العظيم والمقدس، ويرقصن بأقدامهن الناعمة حول النبع القرمزى وحول مذبح زيوس القدير. فبعد أن إغتسلن فى مياه بيرميسوس أو نبع هيبوس أو أوليمبوس المقدس قمن برقصات ساحرة ورشيقة فوق قمة الهيليكون. ثم إنسابت خطاهن وعلى الأقدام إنتقلن من ذلك المكان ليلا، يلفهن هواء كثير وسرن الواحدة تلو الأخرى وهن يغنين بصوتهن الرخيم، ويبتهلن إلى زيوس لابس الدرع أيجيس، وهيرا مليكة السماء والأرض"

ثم يقول هيسودوس بعد ذلك (بيت ٢١-٣٤):

"لقد علمت ربات الفنون هيسودوس أغنية جميلة بينما كان يرعى أغنامه على سفح الهيليكون، وقبل كل شئ فإن ربات الفنون "الموساى" بنات زيوس لابس الدرع أيجيس خاطبته بهذه الكلمات: أيها الرعاة قاطنو الحقول. يالأسياء السيئة التى تستوجب لومكم، إنكم مجرد بطون شرهة. أما نحن فنعرف كيف نلبس أكاذيب كثيرة فى أقوالنا ثوب الحقيقة، ونعرف أيضاً كيف نتغنى بالحقائق عندما نريد.

هكذا تحدثن بنات زيوس العظيم ذوات اللسان الفصيح، وبعد

أن قطعن فرعا من شجرة الغار المزهرة أعطينى صولجانا، وأوحين إلى
بأغنية ربانية، لكي أتغنى بالأشياء التى ستحدث وبما حدث بالفعل،
وأمرنى أن أجد سلالة المباركين للأبد"

فهيسودوس كما يفهم من هذه الأبيات يرى مثل هوميروس بأن الشعر
إلهام. ولكنه يختلف عنه فى تخفيف درجة الإلهام هذه، وبالتالى زيادة دور الشاعر
فى العملية الإبداعية. إذ لا يرى هيسودوس فى ربات الفنون سوى مجرد ملهومات
ذوات لسان فصيح وقول بليغ، يجدن الرقص الساحر والغناء الأسر والكلام المقنع
والنافع. واقتصر عملهن بالنسبة لهيسودوس على تزويده بصولجان الشعر، كما
أوحين إليه بالأغاني. وهذا يعنى أنهن أعطين لأشعاره قوة ربانية كبيرة، ولكنهن لم
يعطينه الأشعار نفسها كما حدث بالنسبة لهوميروس. وإنسجاما مع هذه الرؤية عن
الإلهام، فإن هيسودوس يعطى للشعر وظيفة أساسية هى تنمية معارف الناس،
والأخذ بيدهم فيما يتفهم فى دنياهم وآخرتهم^(٦٠).

ويتلو ذلك الإستهلال أى مناجاة ربات الفنون فى قصيدة "أنساب الآلهة"
ما يمكن أن نسميه برولوج ثانى (بيت ٣٦-١١٥) وفيه يقول الشاعر:

"دعنا نبدأ من ربات الفنون بنات زيوس من ميموسينى
(ربة الذاكرة) اللاتى يتغنين بكل شئ فى السماء والأرض"

وفى أبيات ١١٦-١٥٣ يقول "هيسودوس إن بداية الأشياء جاءت من
"القوضى"، ثم يتحدث عن زواج "أورانوس" (السماء) من "جايا" (الأرض)
ونسلهما. وفى أبيات ١٥٤-٤١٠ يثور أبناء أورانوس وجايا، أى المردة التيتانيس
والعمالقة جيكانتيس، ضد أبيهم أورانوس، ويقطعون أوصاله ويفصلونه عن
جايا الأرض.

(٦٠) راجع أحمد عثمان: "هيسودوس وطبيعة الشعر التعليمى"، مجلة "الشعر" القاهرية عدد ١٩ (يوليو

ثم يتحدث الشاعر عن عملية الزواج والتناسل بين التيتانيس. وفي أبيات ٤١١-٤٥٢ يقدم لنا مشهداً عرضياً عبارة عن نشيد يكرم فيه الشاعر هيكتاتي بنت أحد التيتانيس، وهو كويوس، من زوجته فويي. وهيكتاتي كما يقول هيسودوس تحظى بمكانة خاصة لدى زيوس، ويمكنها أن تهب الناس كثيراً من الخبرات. وفي أبيات ٤٥٣-٥٠٦ يتحدث هيسودوس عن سلالة كرونوس وريا. فزيوس هو أصغر أبنائهما، يثور على أبيه ويخلعه عن عرش الكون. وفي أبيات ٥٠٧-٦١٦ يولد بروميثيوس ابن أحد التيتانيس وهو يسابيتوس. ويخدع بروميثيوس زيوس في نصيبه من القرايين ويسرق النار من السماء، ويرد ريوس الغاضب على ذلك بإرسال باندورا جدة النساء الأولى. كما يوضع بروميثيوس في الأغلال ويسلط عليه نسر كبير لينهش كبده، الذي يجدد له بليل كلما نفذ ليستمر عذابه للأبد. وفي أبيات ٦١٧-٨١٩ يصف هيسودوس المعركة بين سلالة كرونوس والتيتانيس وانتصار الطرف الأول.

وفي أبيات ٨٢٠-٨٨٠ تلد جايا الأرض سلالة جديدة متمثلة في الوحش تيفويوس الذي يصيبه زيوس بصاعقته. وفي أبيات ٨٨١-٩٥٥ بعد أن هزمت سلالة كرونوس كل الشرور يتلقون بصيحة جايا ويختارون زيوس ليكون ملكاً عليهم. ثم يصف الشاعر زيجات زيوس وبقية الآلهة. وفي أبيات ٩٥٦-١٠٢٢ يتحدث الشاعر عن أبناء الشمس من البشر، وأبناء الإلهات من الرجال ويتطرق "للمثيلات" (٦١).

من الواضح إذن أن "أنساب الآلهة" دراسة أسطورية لاهوتية، تسير على المنهج البدائي والمعروف آنذاك أي تتبع خيط النسب. وهي أيضاً بمثابة مقدمة لتاريخ العالم. ومع ذلك فالقصيدة أقل تشويقاً من "الأعمال والأيام"، حتى إن كوينتيليانوس الكاتب الروماني يقول "قلما يصل هيسودوس إلى أية درجة من

السمو، لأن غالبية قصيدته تضيع في الأسماء^(٦٢). وهذا يعنى أن هدف هيسودوس الرئيسى فى هذه القصيدة هو نقل المعرفة والتعليم لا المتعة. ومن الملاحظ أنه استبدل بالآلهة التقليديين آخرين أقل شهرة، وأضاف العديد من المعانى المخردة بوصفها قوى تم تجسيدها وتألّفها مثل "الخصام" وسلالتها من "العنب" و "النسيان" إلى "الجوع" و "الآلام"، وكذا سلالة "الليل" (أبيات ٢٢٦ وما يليها). بل إنه جعل من إيروس Eros أى "الحب"، الذى كان فى الأصل إلها محليا فى تيسبياي Thespiyai بإقليم بويوتيا قوة كونية عظيمة. إنه طفل بلا أب وهو مولود من "الفوضى" (بيت ١٢٠ وما يليه). بل إنه جعل "الشائعة" PHEME قوة إلهية. وقد يعنى هذا أن "الرأى العام" - الذى يبدو كما لو أنه لا يوجد أى مسئول عنه - هو مظهر من مظاهر القوى الإلهية الخفية، تعمل فى الناس بلا وعى منهم (أبيات ٧٦٣-٧٦٤). ولربما كانت هذه الفكرة أصل المبدأ المعروف والقاتل بأن صوت الشعب هو صوت الإله vox populi vox dei^(٦٣).

٤- ما بعد هيسودوس

وتنسب خطأ إلى هيسودوس قصيدة "درع هرقل" Herakleous Aspis. وهى بالطبع تذكرنا بوصف هوميروس لدرع أخيلليوس فى "الإلياذة"، وتؤرخ هذه القصيدة لعام ٦٠٠ تقريبا وتقع فى ٤٨٠ بيتا. وترد أحيانا الست وخمسون بيتا الأولى منها ضمن قصيدة "المثيلات"، وهى تتناول قصة ألكمينى وأمفيتريون ومولد التوأم هرقل وإيفيكلبس ثم مغامرات هرقل. ويستغرق وصف تسليح هرقل ١٧٨ بيتا، إذ يرد فيه وصف درع هرقل والمشاهد المنقوشة عليه وتتضمن القصيدة كذلك وصفا للصراع بين هرقل وكيكنوس الوحش ابن الإله آريس، ودرع هرقل مثل درع أخيلليوس عند هوميروس من صنع هيفايستوس. وعليه شاهد من

Quint., Inst. Orat., X, 1, 52.

(٦٢)

(٦٣) عن "أسباب الآلهة" والفكر الدينى راجع:

H. Fränkel, Early Greek Poetry and Philosophy. New York & London 1975.

أساطير الآلهة، ومن الحياة اليومية. وهذه القصيدة بصفة عامة تظهر حالة الشعر الملحمي - التعليمي عندما وصل إلى ما وصل إليه من التدنى والتدهور.

وتنسب إلى هيسودوس أيضاً قصيدة "قائمة النساء" *Gynaikon Katalogos* والمعروفة بعنوان آخر هو "المثيلات" *Heoiai*. ذلك أن كل فقرة فيها تبدأ بعبارة "أو مثل ألكميني (أو أية بظلة أخرى).." والهدف الواضح للقصيدة هو تبيان كيف أن نساء كثيرات من الماصي كن طيبات ممتازات ففزن بحب الآلهة (مثل...)، ثم يسرد الشاعر قصة هذه المرأة و تلك وإبنها أو إبنتها من هذا الإله أو ذاك. ومن الشذرات التي وصلتنا من هذه القصيدة يتضح أن أسلوبها لا يرقى إلى مستوى الشعر الملحمي - التعليمي وكأنها من نظم تلميذ يقلد أسلوب مؤسس المدرسة هيسودوس.

ذلك أن هيسودوس يعتبر مؤسساً لمدرسة من الشعراء الذين إتبعوا نهجه، وهو أنهم ليسوا بأهمية أتباع هوميروس. إنها على أية حال مدرسة للشعر شغلت نفسها بالأخلاقيات وكتابة تواريخ أو حتى أساطير منظمة ومرتبطة. وأهم من ذلك أن هيسودوس يعتبر خير من مهد لظهور الشعر الغنائي، فهو أول من تحدث عن همومه الخاصة في شعره. ويتميز هيسودوس بالموهبة المقترنة بقدر كبير من الميل لتأكيد الذات، والإهتمام بالأخلاقيات وتصنيف أو ترتيب المعلومات. وهذه كلها بعد دوراً صالحة توضع في تربة العبقرية الإغريقية حيث ستنبث منها مستقبلاً الفلسفة الإغريقية والفكر الأخلاقي والمنهج العلمي. فكما عبر هيسودوس عن فكره الأخلاقي والديني بالوزن السداسي، هكذا سيستخدم هذا الوزن نفسه في أعمال الإعلام الديني والفلسفي إبان القرن السادس والخامس. يضاف إلى ذلك أن رؤية هيسودوس (وهوميروس) عن الإلهام في الفن قد إستمرت سائدة في عالم الفكر والأدب حتى الفترة الكلاسيكية، بل وما تزال حية إلى يومنا هذا. فأفلاطون يرى أن الشعر الهام، وإعتبر سيمونيدس ليس فقط حكيماً *Sophos* بل ربانياً *Theios*. وكان الشعراء برأى أريستوفانيس ("الضفادع" ٦٨٦) معلمين للبشرية. ولم يتردد هذا الشاعر في أن يصف الجوقة في مسرحه على أنها مقدسة، لأنها تخدم

إله الخمر والمسرح ديونيسوس ("الضفادع" ١٠٣٠ وما يليه "والرنابير" ١٠٤٣) ولم يتورع عن أن يخلع على نفسه لقب "طارد الشرور" alexikakos وهو لقب شعائري من ألقاب الآلهة. وسمى نفسه كذلك "المطهر لوطنه" (kathartes) قارن "الأخاريون" أبيات ٦٤٨ وما يليه). ونحن نرى فى كل ذلك - وعيره الكثير - ترديدا لأصحاء شعر وفكر هيسودوس فى قصائمه "الأعمال والأيسام" و "أنساب الآلهة"^(٦٤)



الشكل رقم (٨)

(٦٤) عن تأثير هيسودوس فى مسار الشعر التعليمى راجع:

P. Pucci, Hesiod and the Language of Poetry. Baltimore 1977.

الباب الثانى

الشعر الغنائى وإزدهار الذاتية

"أى سافو ! أيتها المقدسة ! يا دات الشعر
البنفسجى والبسمة العذبة ! إسى أتلهف للحديث
إليك، بد أن الحياء يمنعنى"

الكايوس

"إن كانت الرغبة فى قلبك من أحل الخير
والجمال فحسب، وإذا كان لسانك عفاً لم ينس بيت
شفة خيثة، فإن الحياء لى يحجب عى ريق عيبك"

سافو



الشكل رقم (٩)

الفصل الأول

الشعر الغنائي.. معناه وأصوله

كان القربان السابع والسادس بالنسبة للإغريق فترة قلائل، لأن الطبقات الأدنى بدأت تحس بعدم الرضا، وتسعى لتحسين أحوالها، بل وتطلعت إلى المشاركة في الحكم. ولكي تحقق هذا الهدف إتخذت هذه الطبقات لنفسها زعيما هو في الغالب من أفراد الأرستقراطية، وكان عليه في هذه الحالة أن يطيح بنظام الحكم الأرستقراطي، ويستولي هو على مقاليد الأمور، أي أن يصبح حاكما "طاغية" Tyrannos. والكلمة اليونانية هذه تعني الحاكم الذي لا يستند حكمه إلى الدستور المكتوب أو غير المكتوب، أي لم يصل إلى الحكم بالطريق المألوف والتقليدي. فالكلمة أصلا لا تحمل في طياتها معنى الظلم والاستبداد، كما يفهم منها ومن مشتقاتها في اللغات الأوروبية الحديثة. هذا مع أن بعض الطغاة الإغريق كانوا فعلا مستبدين وظالمين. وفي الغالب - على أية حال - كان مصير هؤلاء الطغاة هو الخلع من الحكم والطرده من البلاد، ليحل محلهم حكم جديد دستوري، سواء أكان حكم أقلية أي أوليجارخيا Oligarchia أو ديموقراطيا. المهم أنه صار هناك دستور مكتوب يسند هذا الحكم، وصار للناس رأى في اختيار حاكمهم.

وكان من الطبيعي أن يمتد هذا الجو السياسي والاقتصادي ليشمل بتأثيراته مجالات الحياة الأخرى. فبدأ الناس يتساءلون عن المسلمات القديمة بما في ذلك عدالة الآلهة أنفسهم. وما إذا كانت الحياة تستحق أن نعيشها أم لا. وفي عالم الفكر والأدب ظهر تياران جديدان. يتمثل الأول في إنتشار معتقدات دينية جديدة كانت تعتبر فيما قبل غير مقبولة، على أساس أنها أجنبية أو شعبية. وهي معتقدات تركز على جناب الحياة الأخرى، حيث سيلقى الناس تعويضا ملائما لما عانوه من متاعب في هذه الحياة الدنيا. أما التيار الثاني فهو الفكر الجديد الذي إنشغل بمسألة الكون كله والمجتمع الإنساني برمته. ويمكننا أن نتلمس هذين

التيارين الجديدين فى عبارات وأفكار العقيدة الأورفيسة والبيثاجورية نسبة إلى أورفيوس وبثاجوراس (أى فيثاغورس) على التوالى.

وكانت التغييرات الكبيرة التى طرأت على عالم السياسة والاقتصاد، وكذا الفكر والأدب إبان القرن انسابع هى التى مهدت للتطور الهائل الذى وقع فى القرن السادس فى كل ناحية من نواحي الحياة. فى هذا القرن بزغ العلم والفلسفة، ونشأ المسرح وكذا النثر الأدبى لأول مرة. وكان القرن السادس أيضاً مقدمة لإنصار الديمقراطية. وفيه أيضاً إستمرت حركة بناء المستوطنات أو المستعمرات. وفيه أيضاً برز بعض الطغاة الحكماء أمثال بوليكراتيس طاغية ساموس، وبسيستراتوس طاغية أثينا، وبثاكوس طاغية موتيلينى فى ليسبوس. والأخير هو الطاغية الذى إعتزل الحكم بعد أن أصلح الحكومة، وظن أن مهمته قد إنتهت. وهو الذى عاصر سولون وإستحق أن يدرج إسمه فى قائمة الحكماء السبعة^(١).

وبالنسبة لأثينا إبان بدايات القرن السادس فقد كانت لا تزال - برغم منجزات المشرع دراكون - تعاني من الإجراءات الجائرة التى فرضها أصحاب الأراضى الزراعية من النبلاء أفراد الطبقة الأرستقراطية Eupatridai على الطبقات الدنيا Thetes، حتى وقع الإختيار على سولون حيث أنيط به أمر إصلاح الحكومة عام ٥٩٤. وتسيطر شخصية سولون على هذه الحقبة سيطرة واضحة وملموسة. لقد كان شاعراً غنائياً ومشرعاً ورجل دولة بمعنى الكلمة، قاد مجتمعه نحو العدالة والمساواة. بيد أنه فى عام ٥٣٠ وقبيل موت سولون إستولى ببسيستراتوس على الأكروبوليس (قلعة المدينة) وحكم الدولة "بوصفه مواطناً لا طاغية" على حد قول أرسطو. سار ببسيستراتوس على نهج سولون ولكن بأسلوب مختلف. أعطى دفعة قوية للفنون وكان هو وإبنه هيبارخوس - الذى حمل لقب فيلوموسوس Philomousos أى "المحب لربات الفنون موساى" - اللذان وضعاً أسس السيادة الأثينية فى البحر الإيجى. وفى عصر ببسيستراتوس أقيمت لأول مرة حفلات الإنشاد الملحمى فى أعياد الباناثينايا، وكذا العروض المسرحية الأولى فى أعياد ديونيسوس

(١) راجع عبد الغفار مكاوى: الحكماء السبعة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٠.

(الديونيسيا). ومات بيسيستراتوس على فراشه ميتة طبيعية عام ٥٣٠ وهى بوصفها نهاية لطاغية جديرة بالإعجاب ! وتلاه ولداه هيبياس وهيبارخوس. فلما قتل الأخير عام ٥١٤ على يد هارموديوس وأريستوجيتون تحول أخوه هيبياس إلى طاغية بالمعنى الحديث للكلمة أى بالمعنى السيئ للغاية، فطرد من أثينا بمساعدة إسبرطة عام ٥١٠. وقامت الديموقراطية الأثينية الحقة على يد كليستينيس عام ٥٠٨. وبها بدأ عصر جديد ليس فقط بالنسبة لأثينا وإنما بالنسبة لبلاد الإغريق برمتها والحضارة الإنسانية بصفة عامة. بيد أنه فى غضون القرن السادس أيضاً تعاظمت قوة الإمبراطورية الفارسية التى ضمت آشور وبابل وميديا وليديا ومصر. وفى عام ٤٩٩ ثار الأيونيون على الفرس وطلبت ميليتوس النجدة من الإغريق ولبت أثينا وإريتريا نداء بنى جلدتهم وفى عام ٤٩٤ انتقم الفرس ودمروا ميليتوس تماماً. فكان ذلك إيذاناً ببداية سلسلة الحروب الفارسية التى ستخرج منها أثينا فى النهاية منتصرة ومسيدة لا تنازع فى البحر الإيغى كله وعاصمة للفكر والأدب الإغريقيين.

تلك هى باختصار شديد الخطوط العريضة للتغيرات الجوهرية التى طرأت على المجتمع الإغريقى بعامة ومدينة أثينا بخاصة. وهى التغيرات التى فى ظلها تدعمت أركان حياة دولة المدينة polis، وبرزت الروح الفردية كما لم تبرز من قبل، وذلك بفضل نمو التيار الديموقراطى فى الحياة السياسية. وجاء الشعر الغنائى بكل فنونه خير تعبير عن هذا العصر الجديد، عصر الديموقراطية المتنامية والذاتية المزدهرة. وهذا ما سنحاول أن نسلط عليه الضوء فى الصفحات التالية. على أننا نضع فى الاعتبار ضرورة ربط فنون الشعر الغنائى هذه بالموروث الملحمى والتعليمى من جهة والفن الدرامى الذى تمخض عنه من جهة أخرى^(٢).

إن عبارة "الشعر الغنائى" lyrike تعد مضللة هنا، لأنها لا يمكن بأية حال من الأحوال أن تغطى كل ألوان الشعر التى سنتحدث عنها فى هذا الباب. ولقد وجدنا صعوبة

(٢) عن التغيرات السياسية والاقتصادية فى بلاد الإغريق بداية من القرن الثامن راجع:

R. Hägg (ed.), The Greek Renaissance of the Eighth Century B.C. Tradition and Innovation. Stockholm 1983.

بالغة في إيجاد التعبير الملائم. فكرنا في استخدام تعبير "الشعر الذاتي"، وعدلنا عن ذلك خوفاً من الخلط، لأن الشعر الذى سنتحدث عنه عاجل أموراً أخرى كثيرة غير "ذات" الشاعر بالمعنى الضيق للكلمة. أما التعبير الشائع فى اللغات الأوروبية الحديثة lyric, lyrique etc. فيعود إلى الصفة الإغريقية lyrikos التى استخدمت فى وصف هذا الشعر منذ العصر السكندري. عندما صنف شعراء الإسكندرية التراث الشعرى الإغريقى الموروث إلى ضروب أو قوائم عدة. وكان كل ضرب أو قائمة kanon^(٣) برأيهم له أسلوبه الخاص وملامحه المميزة. وبالصفة lyrikos يقصد السكندريون الشعر الذى يغنى بمصاحبة أنغام القيثارة lyra. وأدرجوا فى هذا الضرب أو ضمن هذه القائمة تسعة شعراء هم: ألكمان وسافو وألكايوس وستسيخوروس وأناكريون وإبيكوس وسيمونيديس (من كبوس)^(٤). وبنداروس وباكتيليدس. وعاش هؤلاء الشعراء فى فترة تمتد من ٦١٠ تقريباً حتى ٤٣٨ أى منذ ازدهار ألكمان حتى موت بنداروس.

وميز السكندريون بين نوعين من الشعر الغنائى (الليريكى). الأول هو الشعر الجماعى وأسموه مولبى molpe وتلقيه جوقة مصحوباً بالرقص، أى الإيقاع على أنغام القيثارة أو الناي (الفلوت) أو الإثنين معاً. وكانت هذه الرقصات تقام فى المناسبات العامة ولاسيما المهرجانات الدينية. أما النوع الثانى فهو الشعر الغنائى (الليريكى) الفردى (الموسودى) والذى أسموه "ميلوس" melos. وهذا النوع هو الأقرب إلى ما نعتيه نحن المعاصرين عندما نتحدث عن الشعر الغنائى أو "الأغانى"، بل لعله الأقرب إلى تراث الشعر العربى. إنه ينظم فى قصائد كل منها عبارة عن أغنية يلقيها فرد هو الشاعر نفسه فى

(٣) عر معنى هذه الكلمة واشتقاقها وعلاقتها بكلمة "كلاسيكى" Classicus أنظر: أحمد عثمان "طه حسين ومستقبل الثقافة الكلاسيكية فى مصر"، مجلة "الكاتب" القاهرية عدد ١١٩ (أكتوبر ١٩٧٧) ص ٢٢-٣٢.

وأنظر لنفس المؤلف: "عودة إلى الكلاسيكية" مجلة "الأزمة" العدد الأول (نوفمبر/ ديسمبر ١٩٨٦)، ص ٢٢-٢٨.

(٤) لاحظ وجود شاعرين بهذا الاسم سيمونيديس والآخر من ساموس.

العادة، وتصحبه في الأداء أنغام القيثارة. وتتغنى مثل هذه القصائد بالمشاعر الشخصية، وتلقى في مناسبات خاصة، وتخطب مجموعة من الأصدقاء المشاركين في هذه المناسبة أو الجالسين على مائدة الشراب. على أنه من الأفضل ألا ننشغل كثيرا بهذه التعريفات والتصنيفات السكندرية ولا بمدى صحتها. وليس لنا أن نندهش عندما نلاحظ أن ألكايوس قد نظم أشعارا تلقى في إحتفالات عامة بأسلوب الأغنية الفردية (المونودية)، وأن إبيكوس تغنى بأغاني الحب المكتوبة لمناسبات خاصة بهدف أن تلقى دون أن يصاحبها رقص أو أى تعبير حركى مستخدما أسلوب وأوزان الشعر الغنائي الجماعى. صفوة القول إن هذه التعريفات والتصنيفات السكندرية بين فنون الشعر وأغراضه ليست دقيقة كل الدقة. فهى قواعد وأصول نظرية وضعها علماء وفقهاء متأخرون ولا تنطبق على الواقع تماما الإنطباق. وهذا أمر لا يختص به الشعر الإغريقى. بل هو شائع فى كل الآداب ونعنى الفرق الموجود دائما بين التنظير من ناحية والتطبيق أو التطبيقات من ناحية أخرى.

وبناء على ما تقدم فإننا نستخدم تعبير "الشعر الغنائي" عنوانا لكل الأشعار والشعراء الذين سنتحدث عنهم فى هذا الباب. أما إذا أردنا التخصيص والتدقيق فسنحاول إستخدام اللفظ الإغريقى المحدد فى كل حالة وكما سنرى فى الصفحات التالية.

ولعل الشعر الإغريقى الغنائي يعود فى أصوله القديمة - مثل الشعر الملحمى والتعليمى - إلى تراث شعري قديم وموروث. بل ربما يعود إلى حضارة كريت المينوية ذاتها. فطبقا لما يقوله الإغريق أنفسهم فى الأساطير كانت كريت مهد فن الرقص. فعلى جبل ديكى علمت الربة ريا - زوجة كرونوس والد زيوس - جماعة الكوريتيس هذا الفن. وكانت رقصاتهم الصاخبة هى - كما تحكى الأسطورة - التى أنقذت الطفل الرضيع زيوس من الهلاك على أيدى أبيه كرونوس، الذى كان ينوى إبتلاعه خوفا من النبوءة، التى أنذرت بأن أحد أبنائه سيخلعه عن عرش السماء. وتدل الحفريات الأثرية على أن الموسيقى قد لعبت دورا بارزا فى الحياة الاجتماعية والدينية إبان العصر البرنزى فى كريت. إذ يظهر

الراقصون والموسيقيون بكثرة على الأختام الحجرية والخواتم والألواح الجصية frescoes المصنوعة من البرنز أو الفخار. وفي العصر الهيلادى المتأخر نجد فى أعمال الفن الموكنى - التى تصور بعض ملامح الديانة المينوية - أناسا يشاركون فى بعض الطقوس الراقصة. وتظهر صورة للقيثارة على لوحة جصية عثر عليها فى بيلوس. وهناك أوانى فخارية تعود إلى فترة متأخرة - حيث بدأ الشكل الإنسانى يظهر فيها من جديد - تحمل صوراً للراقصين والموسيقيين. ومما لا شك فيه أن مراكز العبادة الإغريقية المشهورة مثل إليوسيس وديلوس كانت تحفل بتراث ضخمة من الرقص والغناء الدينيين. وهو تراث متصل لم ينقطع قط منذ العصر البرنزى وحتى عصر هوميروس.

وفى عالم هوميروس نفسه نعايش أناسا يحتفون بكل مناسبة فى الحياة بإقامة حفلات الموسيقى والغناء. ومثال ذلك ما نجده فى وصف درع أخيليلوس "بالإلياذة"، الذى - كما رأينا - يقدم مشهداً حياً من الحياة المعاصرة للشاعر نفسه. وفيه نرى الرقصات الغنائية أو الأغاني الراقصة مرات ثلاث. الأولى بمناسبة زفاف عروسين ("الإلياذة" الكتاب الثامن عشر أبيات ٤٩١-٤٩٦). والمرة الثانية بمناسبة موسم قطف الأعاب (نفس الكتاب أبيات ٥٦٩-٥٧٢). أما المرة الثالثة فهو مشهد كامل مخصص للرقص (نفس الكتاب أبيات ٥٩٠-٦٠٦). وفى "الأوديسيا" أيضاً ما أن ينتهى خطاب بينيلوبى من المأدبة حتى يتحولون إلى الغناء والرقص على أساس أنهما يمثلان "ذروة المائدة" نفسها daitos anthemata. وفى أكثر من مناسبة مهمة نجد الآخين فى "الإلياذة" يغنون أغنية نصر أى بايان paean تكريماً للإله أبوللون^(٥). كما حدث بعد أن أعادوا خريستيس ثانية إلى

(٥) بايان أو بايون هو طيبب الآلهة الذى إنتقل لقبه هذا مع وظائفه إلى أبوللون ولاسيما فيما بعد عصر هوميروس. وصارت الصرخة التضرعية "إيه بايان" أو "يوبايان" - التى قد تعنى "داونى" أو "إشقى بايان" - مألوقة فى عبادة أبوللون. وأكثر من ذلك أن نفس هذه العبارة أصبحت تتكرر بوصفها "لارمة" فى مقطوعات أية أغنية نصر بايان.

أيها كاهن الإله ("الإلياذة" الكتاب الأول بيت ٤٧٢-٤٧٥). فهم يقيمون المآدب ويقدمون القرابين، ويسترضون الإله برقصة غنائية، يرددون أثناءها أغنية بايانية لطيفة تمجد أبوللون الذى إنشرح صدره عند سماعها ومشاهدة الرقصة المصاحبة لها. وفى كل مركب جنازى كانت المراثية threnos تغنى. كما حدث عندما سجد هيكتور على النعش، ووضعوا إلى جانبه مغنين يشرفون على أداء المراثية وبالفعل شارك الجمع فى هذه الأغنية الجنازية، التى صاحبها النساء بالعويل ("الإلياذة" الكتاب الرابع والعشرون بيت ٧٢٠-٧٢٢). تتضمن المقطوعات الوصفية عند هوميروس الرقص والغناء الفردى والجماعى. وكان ذلك يتم فى كل اجتماع ممكن للناس سواء أكانت المناسبة دينية أو "دنيوية" حزينة أم سارة. وإلى جانب الأغنية الجماعية نجد الأفراد أحيانا يغنون بمفردهم ولأنفسهم، مثلما فعلت كاليبسو عندما جلست على نولها تغزل وتغنى ("الأوديسيا" الكتاب الخامس بيت ٦١).

ويشير هوميروس إلى الأغنية الفردية عندما يتحدث عن "أغنية لينوس" التى يؤديها صبي ("الإلياذة" الكتاب الثامن عشر بيت ٥٧٠). وهو يعرف كذلك أنواعاً عدة من الأغاني الجماعية مثل "المراثية" ("الإلياذة"، الكتاب الثامن عشر بيت ٥٠-٥١، ٣١٤-٣١٦ والكتاب الرابع والعشرون بيت ٧٤٦-٧٤٧). وهو أيضاً يتحدث عن أغنية النصر البايانية ("الإلياذة" الكتاب الأول بيت ٤٧٢-٤٧٤). وترد عنده أيضاً إشارات لأغنية الزفاف الهيمينايوس^(٦) hymenaeus ("الإلياذة" الكتاب الثامن عشر بيت ٤٩٢) والهيپورخيما^(٧) hyporchema ("الأوديسيا" الكتاب الثالث عشر بيت ٢٥٦-٢٦٥) وهى أغنية تصاحبها رقصة

(٦) نسبة إلى هيمين Hymen إله الزواج الذى تخاطبه العتيات وهن يغنين محفلات بالعروس أثناء زفافها إلى حجرة العريس.

(٧) من الفعل hyporcheomai بمعنى "أرقص مصاحبة الموسيقى". الهيپورخيما إذن نشيد غائى راقص نشأ فى كريت أصلاً وموضوعه الرئيسى تكريم وتبجيل أبوللون، أى أنه نشيد دينى الطابع والأصل.

إيمائية. وأخيرا يصف هوميروس أغاني العذارى ("الإلياذة" الكتاب السادس عشر بيت ١٨٢-١٨٣).

صفوة القول إن الغناء والرقص فنان متغلغلان في كل مظاهر الحياة الإغريقية منذ أقدم عصورها. ولا شك أننا لا يمكن أن نفصل تطور الغناء الفردي أو الجماعي عن تطور الحياة نفسها. فالشعر الغنائي تقريبا شعر مناسبات إلى حد كبير، بمعنى أن كل قصيدة من قصائده نظمت خصيصا من أجل مناسبة معينة ولسد حاجة محددة. ولم تكن الأغنية الفردية (المونودية) قاصرة على جانب واحد من الحياة. إذ أن موضوعاتها كانت تتعدد وتتلون مع إختلاف تجارب الشاعر نفسه وتعدد الحياة كذلك. ولكن نظرا لأن المآدب كانت أهم المناسبات للأغنية الفردية فإنها تمثل موضوعا ثابتا أو خلفية عامة لهذا النوع من الشعر الغنائي. أما الأغنية الجماعية التي قسمها السكندريون إلى واحد وعشرين صنفا فكانت دائما تنظم لتؤدي في إحتفال عام. وكانت الأغنية الجماعية في الأصل - وبطبيعة الحال - تمثل جزءاً أساسيا من الاحتفالات الدينية التي تقام تكريما للآلهة بصفة عامة. كما أن الرقص والغناء والعزف على القيثارة كانت من بين دروس التربية والتعليم بالنسبة لأبناء الأسر الأرستقراطية. وكان من المسلم به أن كل مثقف يشارك في الولائم أو الاحتفالات عليه أن يؤدي دوره في وسائل الترفيه والمتعة، سواء بتقديم أغنية فردية أو إرتجال جزء من أغنية جماعية. كما أن الفتيان والفتيات كانوا يتطلعون بشغف للمشاركة في الجوقات التي تؤدي الأغاني والرقصات الجماعية في الاحتفالات الكبيرة بالمدينة. وكانوا يرون في إختيارهم للمشاركة في هذه الجوقات شرفا عظيما، ويشعرون بخيبة أمل وإحباط لو لم يحظوا به، بينما يتفاخرون على أقرانهم به طول العمر إذا نالوه.

وهناك ملامح مشتركة تجمع بين كبار شعراء الأغنية الجماعية، لعل أكثرها وضوحا هو إستخدام الأسطورة، وإستنباط المبادئ الأخلاقية منها. وكذا الإنتقال الفجائي من فكرة إلى أخرى، وترك السامع يضع لنفسه ما شاء من روابط بين هذه

الأفكار. ثم تأتي غزارة الصور الشعرية من مجاز إلى تشبيهات وغير ذلك. وتسود اللهجة الدورية الشعر الغنائي بصفة عامة مع بعض الاستعارة من الموروث الملحمي. ذلك أنه منذ البدايات الأولى للأغنية الجماعية الدورية تطورت لهجة أدبية مصطنعة، احتفظت بطابعها الدوري حتى بعد أن تطور هذا الفن على المستوى الإغريقي القومي. وإلترزم بنساروس - أكبر الشعراء الغنائيين - بهذا التقليد المتعارف عليه. فهو مثلاً يتحدث عن قيثارته الدورية مع أنه ليس من السلالة الدورية. بل إلترزم بهذا التقليد نفسه شعراء التراجيدين الأتيكية وهم ينظمون الأجزاء الغنائية للجوقة في مسرحياتهم. وأخيراً لا يفوتنا أن نشير إلى ظاهرة البنية الثلاثية للأغنية الإغريقية، إذ تنقسم إلى "إستروفة" *strophe* وأنتيستروفة *antistrophe* وإبودوس *epodos*. ويقال إن هذه البنية الإستروفية الثلاثية من إخراج وإبداع ستيخوروس، ولكنها على أية حال إستمريت في الوجود من بعده ورسخت في التراجيدين الأتيكية. ومنعرد للحديث عن ذلك، وسنرى أن فن الدراما نفسه قد تطور عن فن الغناء الجماعي، ولا سيما أناشيد الديثورامبوس^(٨).

(٨) عن أصول فن الموسيقى والغناء والرقص عند الإغريق راجع:

D.A. Campbell, The Golden lyre: the themes of the Greek lyric poets. London 1983.

A.R. Burn, The Lyric age of Greece. London 1960.

الفصل الثاني

الشعر الإليجي والتعبير عن الذات

فى إطار دولة المدينة

نشأ الوزن الإليجي عن تطوير أدخل على الوزن السداسى الملحمى بهدف خلق الإيقاع المناسب للغناء. وتمثل ذلك التطوير فى إضافة بيت خماسى مكون من شطرين hemiepes وهكذا أصبح الثانى الإليجي يتكون من بيت سداسى داكيتلى متبوع ببيت خماسى داكيتلى. ومن الملاحظ أن كل بيت منهما مكون من شطرين كل منهما مكون من قدمين ونصف بالتساوى. ويقع التشطير caesura عند نهاية كلمة. وفى الشطر الثانى من كل بيت ينبغى ألا يستبدل بالداكتيلى (UU -) السبوندى (- -)، بعكس ما يحدث فى الشطر الأول أحيانا. هذا وإذا كنا قد سمينا البيت الثانى بالخماسى فإن هذه التسمية ليست صحيحة تماما، لأنه فى حقيقة الأمر بيت سداسى يختصر فيه القدم الثالثة واخامسة catalectic. وعلى أية حال فإن الثانى الإليجي يوزن هكذا:

-UU -UU - // -UU -UU -
- - - - // -UU -UU -

ولقد استخدمت الكلمة elegion أى الوزن الإليجي فى كتابات كريتياس^(٩) فى شذرة ٢ بيت رقم ٣، حيث إرتبطت هذه الكلمة بكلمة أخرى هى elegos التى تعنى "أغنية الحداد" أو "المراثية". ويقول البعض إن تسمية الوزن الإليجي جاءت من العبارة الإغريقية e e legein أى "القول أواه أواه!!". وفى

(٩) هو والد سيموبديس من ساموس (أو أمورجوم) الشاعر الإيامي الذى سنتحدث عنه بعد قليل. وهو غير كريتياس صديق سقراط والذى كتب أفلاطون محاورته تحمل اسمه عنوانا. وعن نصوص الشعر الإليجي والإيامي من ناحية أخرى أنظر.

العالم القديم كان الشعر الإليجي بصفة عامة يعرف بأنه شعر المراثي. فيتحدث أوفيدوس^(١) عن "الإليجية الباكيسة" أو "البكائية الإليجية" *flebilis elegia* ومع ذلك فقد إتضح للباحثين أن الرّبط بين الشعر الإليجي والمراثي ليس هو المنطلق الوحيد لفهمه. فهناك أمثلة قيمة من هذا الشعر بعيدة كل البعد عن المراثيات. ويميل العلماء والفقهاء الآن إلى ترجيح أن كلمة *elegos* جاءت أصلاً من كلمة أجنبية وافدة بمعنى "الفلوت". وقد يكون جذع هذه الكلمة مشتق من المقطع الأرمي *elegn*. على أية حال كان الشعر الإليجي في الأصل عبارة عن أغاني تغنى بمصاحبة الفلوت *aulos* وهي آلة شبيهة بالأوبوى. ومخترع هذه الوزن مجهول، وإن كان القدماء يعتبرون أرخيلوخوس أو كاللينوس أو ميمسرموس صاحب هذا الفضل. ولقد ظهر لأول مرة في أواخر القرن الثامن بأيونيا على ساحل آسيا الصغرى والجزر المجاورة، ثم شق طريقه إلى بلاد البر الإغريقي. وعلى أية حال يقول هوراتيوس في كتابه "فن الشعر" (أبيات ٧٧-٧٨) "يتجادل الفقهاء حول من يكون أول مؤلف أبدع الإليجيات الخفيفة *exiguos elegos* ولا يزال الأمر موضع خلاف".

ويمكن التعرف على طبيعة الشعر الإليجي من إلقاء نظرة سريعة على أغراضه وهي كما يلي:

١. أغاني الشراب: وتغنى على أنغام الفلوت أثناء حفلات الشراب وتمتاز بالقصر. ومع أن إليجيات أرخيلوخوس (شذرات ١-١٣) تنتمي إلى حياة المعسكرات في غالبها، إلا أنها تعتبر من هذا النوع. ويمكن أن نجد أمثلة أخرى عند كاللينوس وميمسرموس وثيوجنيس وأناكريون وإيسون من خيوس وكذا كريتياس.
٢. أناشيد الحرب: وهي أناشيد طويلة تخاطب الجنود وتحثهم على القتال

- والنصال، والمثل الرئيسى لذلك قصائد تيرتايوس الإسرطى.
- ٣ أغساي تاريخية. فلقد استخدم ميمنرموس هذا الوزن لسرد تاريخ سميرنا (أزمير) فى قصيدة طويلة بعنوان "الأزميرية" Smyrneis. وفعل التنى نفسه سيمونيديس من ساموس بالنسبة لتاريخ هذه الجزيرة.
- ٤ أشعار الإهداء: إذ استخدم الوزن الإليجي فى النفوش التى حضرت على ما يهدى من الأشياء كما فعل أرحيلوخوس (شذرة ١٦) وأناكريبون (شذرة ١٠٧-١٠٨).
- ٥ شواهد القبور: حيث استخدم الوزن الإليجي لتحليلد الموتى بنقوش توضع على القبور وتحدث بضمير المتكلم، أو تذكر ببساطة اسم المتوفى ومسقط رأسه. وأصبح ذلك شائعاً إبان القرن السادس ولا سيما فى أتيكا. والجدير بالذكر أن بعض هذه الشواهد - وكذا قصائد الإهداء - لا تحمل اسم ناظمها الذى قد يكون شاعراً شهيراً وقديراً مثل سيمونيديس.
- ٦ المراثى: واستخدم الوزن الإليجي فى هذا الغرض منذ وقت مبكر فى شبه جزيرة البلوبونيسوس حيث إشتهر إخمبروتوس Echembrotos حوالى عام ٥٨٦ بالصرامة فى هذه الأغاني الحزينة، ولم تصلنا أية شذرات من هذا النوع، ولكننا قد نجد له صدى فى شاهد قبر الأثينيين الذين سقطوا فى معركة كورونيا، وكذا فى إليجيات يوريبيديس ("أندروماخي" أبيات ١٠٣-١١٦) وأفلاطون (شذرة ٦) حيث يرثى ديون السراقوصى (من سيراكوسا)

واستمر الوزن الإليجي أداة التعبير عن هذه الأغراض حتى القرن الخامس وربما الرابع وبعد ذلك بدأت الفواصل والفوارق بين الأوزان المختلفة تتلاشى. عندئذ بدأ الوزن الإليجي يستخدم فى أغراض جديدة كالمقطوعات الوصفية التى ظلت معروفة حتى العصر البيزنطى. واستخدم الوزن الإليجي كذلك فى قصائد الحب كما ظهر فى إليجيات أفلاطون وشعراء الإسكندرية. ثم صار هذا الوزن أداة لتقليد ومعارضة المقطوعات التى نظمت قديماً

في الأعراض سالفة الذكر. وحظى الوزن الإليجي بشعبية واسعة في الإسكندرية. ثم إردهر في العصر الأوغسطي بروما، وكذا على يد لوكيانوس إبان القرن الثاني الميلادي. كما سرى في الباب السادس.

ومن أول الشعراء الغنائيين الذين إستخدموا الوزن الإليجي كاللبنوس الأزميري الذي لا نعرف عنه إلا القليل. كتب أشعاراً إليجية يحث فيها مواطنيه على أن يقاتلوا أعداء الوطن. وبقيت لنا منه بضع أبيات من قصيدة يخاطب فيها زيوس. ومنها علمنا موطنه وشيئاً من تاريخ حياته. فهو يتضرع للآلهة من أجل سмирنا (أزمير الحديثة بتركيا)، ولو أن سترابون يعتبرها الاسم القديم لمدينة إفيسوس ويأخذ العلامة باورا بهذا الرأي^(١١). ويقول كاللبنوس في قصيدته إن الكيمبريين آتون لمهاجمة أزمير وبذلك إستطعنا أن نعرف أنه عاش في النصف الأول من القرن السابع. ونص البيت الذي يذكر فيه هذا الهجوم المعادي هو كما يلي (شذرة ٣):

"الآن يتقدم الجيش الكيمبري إلينا يا صانعي الغضب"

وبالفعل كان الكيمبريون وآخرون يهاجمون فريجيا وليديا وأيونيا في هذه الفترة. ويشير كاللبنوس كذلك إلى تدمير ماجنيسيا على يد الإفيسيين. وهو ينهي مواطنيه عن الجلوس دوماً إلى المآذب، ويحثهم على أن يحملوا السلاح دفاعاً عن الوطن، ويقول إن المواطن الشجاع يتبوأ مرتبة نصف إلهية:

"إلى أي مدى ستظلون هكذا في إسترخاء؟

متى يا شباب ستصبحون شجعاناً أقوياء ؟

إنكم تغمضون أعينكم عن إحتقار الجيران لكم،

فأنتم متقاعدسون إلى أقصى حد. قعدتم في بيوتكم آمنين،

والأرض كلها من حولكم تشتعل بنار الحرب"^(١٢).

Strab., XIV, 1, 4; cf. Bowra, Landmarks, p. 71.

(١١)

Oxford Book of Greek Verse, p. 102.

(١٢)

ومع أن لغة كاللينوس ملحمية الطابع إلا أنها تتسم بشئ من الأصالة والابتكار^(١٣).

وعاش **ميمنرموس الكولوفوني** في مدينة كولوفون التي لا تبعد كثيراً عن موطن كاللينوس. وتؤرخ حياته بالنصف الثاني من القرن السابع لأنه ازدهر فيما بين ٦٣٠ و ٦٠٠. وكان موسيقياً محترفاً يعزف على المزمار (الفلوت)، وربما كان معروفاً لسولون المشرع. إذ يروى أن ميمنرموس نظم (شذرة ٦) بضع أبيات قال فيها "ياليتي في سن الستين hexekontaete ألتقى بالموت والأقدار بدون مرض أو أسى". فرد عليه سولون معارضاً وقائلاً إنه يفضل الثمانين ogdokontaete. وكان سولون بإضافة هذه الكلمة لا يعدل رأياً فحسب بل يصحح لميمنرموس هذا البيت من حيث الوزن.

ويعطى لنا ميمنرموس صورة مشرقة للحضارة الأيونية إبان فترة بزوغها، وهو شاعر له فلسفته في الحياة. يسعى للحصول على أفضل ما يمكن الحصول عليه لا بأداء الواجب وإنكار الذات أو التضحية، بل بقوة الشباب وعنفوانه الذي يتيح له التمتع بمباهج الحياة. وهكذا يبدو لنا هذا الشاعر للوهلة الأولى وكأنه داعية إلى مبدأ اللذة بلا مسئولية فهو السائل (شذرة ١ بيت ١-٣):

"ما هي الحياة ؟ وأية متعة لنا فيها بدون أفروديتي الذهبية "

ليكن الموت نصيبى إن صرت لا أعبأ بمثل هذه الأشياء

فالحب كالسر المكنون، والهدايا مثل العسل أو النوم"

وهو في هذه الأبيات يلمح الشيخوخة في الأفق المنظور، ولا يجد فيها أية متعة. إنه يعرف أن حياة الإنسان قصيرة إذ يتساقط البشر بسرعة كأوراق الشجر، وأن أقدار الشيخوخة والموت تقف للجميع بالمرصاد. وعندما تأتي الشيخوخة يخشاها ميمنرموس ويفضل عليها الموت لأنها مليئة بالأسى. ولا يوجد بين البشر

إنسان لم يهبه زيوس الكثير من الشرور. هذا ما يقول به ميمنرموس فيذكرنا بيبس ورد عند هوميروس ويقول فيه ("الإليادة" الكتاب السادس بيت ١٤٦):

"أجيال البشر كأجيال أوراق الشجر"

هكذا يتفق الشاعران في هذه النظرة المتشائمة للمصير البشري، ولكنهما يختلفان في كيفية مواجهة هذا المصير. فهوميروس يرى أن قصر عمر الإنسان يستوجب أن غلأه بأقصى قدر ممكن من أعمال المجد والبطولة. أما ميمنرموس فقد حاول أن يملأ عمره القصير بشتى أنواع اللذة المتاحة^(١٤). بيد أننا ينبغي ألا نبالع في هذا الاتجاه بالنسبة لميمنرموس الذى ربما لا يعبر عن رأيه الخاص وطريقته في الحياة. إذ لرام علينا ألا ننسى أن قصائده كانت تنظم لتغنى فى إحتفالات عامة. ولا يتناغم معها إلا ما يبعث على السرور والبهجة. أضف إلى ذلك أن ميمنرموس يلتفت أحيانا إلى الجانب الآخر من الحياة. فهو يشيد بأجداد أمته القديمة سواء عندما جاء الإغريق واستعمروا أيونيا، أو عندما صد الأيونيون هحوم الليديين وهزموهم. فهو هنا يظهر إعجابه بالقوة والبطولة. ومن ثم فإن ميمنرموس فى الواقع يحتفظ فى أشعاره بتوازن ما بين حياة العمل والنشاط أو التعب من جهة، والإسترخاء والمتعة من جهة أخرى. وهو بذلك يمثل وجهة نظر أيونية معروفة، فهم أناس يحيط بهم الأعداء من كل جانب، صمدوا أمامهم فى شجاعة وبسالة، وخاضوا المعارك العيفة ولكنهم فى كل مرة ما أن يتخلصوا من الخطر الداهم حتى يهرعوا إلى

(١٤) فى إحدى قصائده الإليحية يخاطب الشاعر الرومانى برورتيوس (الكتاب الأول ٩ أبيات ٩-١٢)، شاعرا

ملحميا معاصرا له ويقول:

"مادا بعيدك أيها البائس أن تغنى أغنيك الوقورة.

وتقول لنا إن أمميون بنى الأسوار بقيثارته ؟

وشعار ميمنرموس فى الحب تفوق هوميروس

والحب اللطيف يتطلب أعاصى تذوب عذوبة "

راجع أحمد عثمان: الأدب اللاتيني العصر الذهبي، ص ٣٠١-٣٠٧

لذاتهم ليس تريخوا أو يتمتعوا إلى أقصى حد. وميمنرموس الأيوس لا يختلف في ذلك كثيراً عن سولون الأثيني.

توجه قصائد ميمنرموس إلى محبوبه إسمها نانو Nanno التي قد تكون شخصية حقيقية وقد يكون إسمها مستعاراً، ومن المرجح أنه إسم شرقي الأصل. ويقال إنها كانت عازفة على المزمار (الفلوت) مثل حبيها. حملت أشعار ميمنرموس هذه - التي تقسم أحياناً إلى كتابين على يد الدارسين - إسم حبيته "نانو" عنواناً. وجمعت هذه الأشعار إلى جانب قصائد الحب بعض الأساطير، مثل أسطورة تيثونوس (شذرة ٤) والزروق السحري لاشمس (شذرة ١٠) وتاريخ تأسيس كولوفون (شذرة ١٢) والحرب بين أزميز وجيجيس ملك ليديا (Gyges شذرة ١٣). ولو أنه يقال إن ميمنرموس كتب مؤلفاً تاريخياً عن أزميز تحت عنوان "الأزميرية" Smyrneis، وقد يكون جزءاً من كتابه بعنوان "نانو". ولقد تبا ميمنرموس بكسوف الشمس الذي وقع في ٦ أبريل عام ٦٤٨. ويتميز ميمنرموس بصفة عامة بحس الإيقاع الموسيقي في استخدامه للوزن الإليجى، وكذا ثراء قصائده بالصور الشعرية الرائعة والباشرة. وقدرته على مخاطبة العواطف وإثارة المتعة^(١٥).

هناك حكاية أثينية^(١٦) تقول أن تيرتايوس الإسبرطى كان في الأصل مدرساً أثينياً أعرج أرسله بنو وطنه إلى إسبرطة بناء على طلب منها - أو إستجابة لنبؤة ما - مساعدة من الأثينيين للإسبرطيين في الحرب الميسينية الثانية، التي كانت بالنسبة لإسبرطة مسألة حياة أو موت، والتي إستمرت من عام ٦٨٥ إلى ٦٦٨. وهذا يعنى أن الأثينيين الذين لم يرغبوا في إرسال مساعدة عسكرية أو قوات حربية إعتبروا أن في تيرتايوس الكفاية، أى أنه يمثل العون الملائم واللازم الذى تحتاجه إسبرطة. وبالفعل كانت أشعار تيرتايوس الحماسية هى

Fränkel, op. cit., (ch. 17).

(١٥) عن ميمنرموس راجع:

Pl., Leges 629 a; Paus., IV, 15, 6.

(١٦)

التي نجحت في حث الإسبرطيين، لا أن ينسوا نزاعاتهم الداخلية فحسب، بل وأن يحاربوا ببسالة حتى يتحقق لهم النصر.

يبد أن تيرتايوس نفسه (شذرة ٤) يقول بأنه إسبرطى. ولا غرو في أنه عرف الفن الأيونى وقلند هوميروس إذا لاحظنا أن بعض الحللى الفينيقية الصغيرة قد عثر عليها مؤخرا فى إسبرطة^(١٧). يضاف إلى ذلك أن تيرتايوس فى بعض قصائده (شذرة ١ و ٨) يعطى هو بنفسه الأوامر للجنود، وكأنه هو القائد العسكرى. وهذا مالا يرضاه الإسبرطيون إن كان حقا من الأجانب. بل يبدو أنه هو الذى قاد الحرب. وحملت مجموعة من قصائده عنوان "إيونوميا" *Eunomia* بمعنى "النظام والقانون" أو بعبارتنا الشائعة "الضبط والربط". ووصلتنا منها بعض الشذرات، ومنها الشذرة رقم ٥ التى تقول:

"كم هو رائع موت رجل شجاع يقف فى الصفوف الأمامية
للدفاع عن وطنه ! هيا نحارب بكل شجاعة من أجل هذه
الأرض. هيا نموت من أجل أطفالنا لا نبخل بالحياة، إليها أيها
الشباب ! إلى الحرب فى صفوف مزأسة ! لا تدع أى رجل
فيكم يسلم اللواء ويهرب بسبب الخوف، لا تتركوا كباركم !
من العار أن تروا بأعينكم محاربا مسنا يسقط فى المقدمة.
برأسه الصلعاء ولحيته البيضاء، يغطى بيده عورته التى تنزف منها
الدماء بعد أن شوه الأعداء جسده. ياله من منظر كريه ومنفر !
يبد أن هذا لو وقع لشاب.. فهو أمر آخر. فطلما أنه فى ريعان
الشباب الزاهى سيفوز بإعجاب الرجال، وتعشقه النساء إن نجا
من المعركة، أما إذا سقط جريحا فى الصفوف الأمامية بقت
ملاحه حية لا تموت، قفوا إذن ثابتين.. صامدين".

جمع السكندريون أشعار تيرتايوس في خمسة كتب ضمت ثلاثة أنواع هي:

١. أناشيد حربية وصلتنا منها شذرتان (Bergk ١٦-١٥).
 ٢. قصائد بالوزن الإليجي تحت المواطنين على الصمود.
 ٣. قصيدة تسمى "نظام الحكم" أو "دستور الدولة" Politeia ويخاطب فيها أهل إسبرطة.
- هذا وتدور شذرة رقم ٩ حول موضوع "الفضيلة" arete وأهميتها، وطبيعة الرجل الفاضل أو الإنسان الممتاز aner agathos. وغنى عن القول أن تيرتايوس يرى الفضيلة في الشجاعة، ويعتبر أن المحارب الباسل هو بحق الرجل الفاضل. أما عن لغة تيرتايوس فهي ملحمة الطابع، تعكس بعض الملامح الهومرية. ولعل أهمية تيرتايوس تقوم على علاقته بالسياسة أكثر من إرباطه بفن الشعر. بيد أنه بحماسة الشديد مارس تأثيرا ملموسا على سولون ردحا طويلا من الزمن^(١٨).

وإن لم يكن تيرتايوس من مواليد أثينا حقا فإن **سولون المشهور الأثيني** يعد بالفعل أول شاعر أو أديب نعرف يقيّن أنه من أبناء هذه المدينة، وعاش فيما بين ٦٤٠ و ٥٦٠ تقريبا. برز سولون لأول مرة في الحياة السياسية إبان الصراع بين أثينا وميجارا حول ملكية جزيرة سلاميس الملاصقة لسه جزيرة أتيكا في الخليج الساروني. إذ نجح سولون بالفعل في طرد الميجاريين من هذه الجزيرة وترد عند بلوتارخوس رواية قديمة فحواها أن سولون لكي يدعم ما تزعمه أثينا من أن هذه الجزيرة المتنازع عليها تتبعها منذ القدم أقحم في قائمة السفن "بالإيادة" الهومرية (الكتاب الثاني أبيات ٤٨٧-٧٦٠) البيتين ٥٥٧-٥٥٨ اللذين لا يزالان موجودين فيها وهما القائلان:

"من سلاميس أحضر أياس إثنى عشر سفينة

ووضعها جنبا إلى جنب مع القوات الأثينية"

J.P. Barron - P.E. Easterling, "Elegy and Iambus" pp. 117-135 in CHCLG (١٨)
(Cambridge 1987).

ومن ناحية أخرى تثبت هذه الرواية - صدقت أم كذبت - أن هوميروس كان يؤخذ سنداً تاريخياً موثقاً به إبان عصر سولون. ويقال كذلك فى روايات مماثلة إن سولون نظم سرا إليجية من مائة بيت، ثم تظاهر بالجنون وإرتدى ثياب تنكرية، وطاف فى شوارع أثينا يتغنى بها. وكان مطلعها (شذرة ٢ بيت ١-٢ Bergk). كما يلى:

"جنتكم رسولا من حبيبتكم سلاميس لكى أتغنى لكم بأخبارها"

وتستكمل الرواية هذه القصة فتقول إن هذه الأبيات الإليجية أشعلت الحماس فى قلوب الأثينيين، فأعادوا إعلان الحرب على الميجاريين، وإستعادوا منهم جزيرة سلاميس^(١٩).

أختير سولون حاكماً archon عام ٥٩٤. وكانت أهم الإجراءات الاقتصادية التى إتخذها هى إلغاء الديون القديمة وتحريم إستعداد المدين الفلاس العاجز عن تسديد ديونه. ولقد سميت هذه الإصلاحات باسم seisachtheia أى "نفض الأعباء" أو "إزاحتها عن الكواهل". وعادت هذه الإجراءات على سولون بشعبية واسعة حتى أنه كلف بإعادة صياغة الدستور الأثينى. وظهرت باكورة أعماله الشعرية فى قصائد خفيفة عن الحب، تدرجت رويدا رويدا لتصبح أشعارا أكثر جدية وملينة بالحكمة والوعظ. ولقد إمتدت شهرته إمتدادا واسعا حتى أنه إعتبر من "الحكماء السبعة"^(٢٠). وصلتنا من قصائده بعض الشذرات التى فى مجموعها لا تتعدى خمسة وعشرين بيتا ومع قلة هذه الأبيات أو الشذرات فإنها تعد ذات أهمية كبيرة بوصفها وثيقة تاريخية، وإن كانت لا تنم عن مقدرة خيالية فائقة، مع أنها صيغت فى أسلوب قوى وبسيط. ويمثل سولون فى الشعر الإليجي الإتجاه الحكيمى gnomie، بمعنى أنه يهدف إلى زرع المبادئ الأخلاقية والحكمة

Plut., Solon 8.

(١٩)

(٢٠) أنظر أعلاه ص ١٣٢ حاشية ١.

الفلسفية في أدهان الناس. ومن أقواله المأثورة والمشهورة "أظن أن تعلم كلما تقدمت بى السن" أو "يموت المعلم ويتعلم" Gerasko d'aiei polla didaskomenos وله قصيدة يستهلها بخطاب موجه لربات الفنون، ويتضرع فيها للآلهة أن تمنحه الرخاء والشهرة، أو بالأحرى الثروة والسمعة الطيبة. إذ يريد لها ثروة تأتيه بطريق نزيه لا حث فيه. هذا وقد نظم أشعارا بالوزن التروخي والرباعي والإيامبي.

وعرف عن سولون أنه سافر كثيراً، إذ قضى عشر سنوات في رحلات مستمرة زار أثناءها مصر وقصرص. فبالتقى بأمازيس^(٢١) ورعا إلتقى كرويسوس (= قارون؟) ملك ليديا. وكانت رحلاته من أجل المعرفة وجمع المال عن طريق التجارة عبر البحر. ولما عاد ووجد أثينا غارقة في نراعات داخلية إنتهت بتأسيس نظام الطغاة حاول عبثاً أن يشي الأثينيين عن تأييد بيسيستراتوس. وخاطب قومه قائلا (شذرة د أبيات ١-٤):

"إن جبنكم وحده هو المسئول عن مصيركم التعس
لا تلموا الآلهة، لا تلموا إلا أنفسكم
فأنتم الذئس بأنفسكم حميتم تلك الطغمة
وملأتم بالغرور صانعي العبودية المشينة لكم"

ويبدو أن سولون كان من الحكمة بحيث أنه لم يحتقر منع الحياة، ولم يعزف حتى عن

(٢١) عاصر سولون حملة قمير على مصر ولذلك عاب عباس محمود العقاد (في كتيب بعنوان "رواية" قمير في الميزان) على أحمد شوقي أنه لم يضمن مسرحيته "قمير" هذه الشخصية البارزة وكذا كرويسوس (= قارون؟). ولما بعض التحفظات على آراء العقاد هذه رعم إعزافاً بدقة معلوماته التاريخية إذ ينبغي ألا نحاسب الشعراء كما نحاسب الفقهاء أو العلماء، والأساس في النقد المسرحي هو مدى أهمية هذه الشخصية أو تلك للبيئة الدرامية. راجع: أحمد عثمان: "شوقي بين الخلفية الكلاسيكية والمسألة الوطنية في مسرحية قمير"، مجلة "الشعر" القاهرية، عدد ١٧ (أكتوبر ١٩٧٩) ص ٦٢-٧٧. هذا وساقش نفس المسألة على نحو أكثر تفصيلاً في كتابنا "كليوباترا وأنطونيوس دراسة في فن بلوتارخوس وشكسبير وشوقي"، الطبعة الثانية (أبجيتوس القاهرة ١٩٩٠)، ص ٣٨٧-٣٥٤

"الغلمان في ميعة الصبا المزهرة"، "وتاق خلاوة الفخذ والشفاه" (شذرة ٢٥ بيت ١). ولكنه عندما تقدمت به السن هجر "الحب الإغريقي"، واتجه لعشق النساء والخمر والشعر. ويؤكد لنا بلوتارخوس أنه "هرب من عواصف عشق الغلمان ووظد العزم على أن يبدأ حياة جديدة هادئة ونهاية للزواج والفلسفة". وروى أن سولون مات في قبرص وأن عظامه بعثرت فوق جزيرة سلاميس تبركا بها^(٢٢).

ازدهر **ثيوجنيس الميجاري** حول عام ٥٤٠، وتسبب إليه أشعار حكمية وإليجيات تبلغ حوالى ١٤٠٠ بيت، معظمها وصل في شذرات مهلهلة. ويحتد النقاش بين العلماء والدارسين حول نسبة هذه الأشعار إلى ثيوجنيس. ويقال إن بعض فقرات هذه الشذرات من نظم ميمنرموس وتيرتايوس وسولون وشاعر آخر مجهول يدعى إيوينوس. وأهم هذه الشذرات هي تلك القصائد الموجهة إلى كيرنوس، وهو شاب صغير صديق لثيوجنيس. وتمتلى هذه القصائد بالوعظ الأخلاقي والأفكار الفلسفية عن الحياة وشروطها، كما تفيض بمشاعر الكراهية والحقد تجاه عامة الناس أى السوق والرعاى، لأنهم مطبوعون على النشاط والحركة الدائبة ومفعمون بالعاطفة. فمن هذه الأشعار نفهم أن صاحبها محافظ عتيد، وبالأحرى رجعى يحارب تيار التجديد، ولا يرى سببا لمناعب عصره سوى جنون وإنحطاط أفراد الطبقات الدنيا، التى تحاول أن تأخذ بنصيبها من الثروة والسلطة.

ينصح ثيوجنيس صديقه الشاب كيرنوس بألا يتعامل إلا مع النبلاء الفضلاء agathoi kai esthloi بالمعنى الأخلاقى والاجتماعى والاقتصادى، فهو يعنى طبقة ملاك الأراضي الأرستقراطية. ويقول ثيوجنيس إن الميل إلى تخطى الحدود أى جريمة العجرفة والتجاوز hybris هى خطيئة الإنسان الكبرى، وهى أزدل الرذائل التى إبتلى الآلهة بها البشر (ب ١٥١). فهى لا تجلب سوى الدمار، وكم من مدن أهلكت؟ نعم فهى الآن تتهدد ميجارا بالخراب (ب ٤٤، ٥٤١، ٦٠٤، ٨٣٥). ونقيض "تخطى الحدود" أو "العجرفة" فضيلة "الحياء" aidos، وهو أفضل ما يترك

Fränkel, op, cit., pp. 217-237.

(٢٢) شرت الدراسات الحديثة التالية حول سولون:

R. Lattimore, "The first elegy of Solon" AJP 68 (1947), pp. 161 ff.

المرء لأبنائه من ميراث. والحياة الذى يوصى به ثيوجنيس يقترّب كثيرا من روح التواضع المسيحية. أما أفضل الخيرات على وجه الأرض برأى ثيوجنيس فهو "التعقل" أو "سداد الرأى" gnome الذى يحفظ الإنسان من الإنسياق وراء الخماقات، بل ويقوده إلى طريق الاعتدال وبر الحياة. وعلى المرء أن يكون باراً بوالديه (١٣١) كريماً مع ضيوفه، رحيماً بالمستجيرين (١٤٣) تقياً خشوعاً للآلهة (ب ٨٠٥-٨١٠)، أميناً صادقاً مع نفسه ومع غيره (ب ٨٧-٩٢)، مخلصاً ومستقيماً (ب ٣١٩ وما يليه). فالثروة فى حد ذاتها لا قيمة لها. إن لم تصاحبها الإستقامة وروح البر والتقوى (ب ١٤٥-١٥٠).

لقد كان ثيوجنيس شاعراً متعصباً لفكره الأرسطى، وأفرغته الثورة الشعبية التى قامت فى ميجارا أيام شبابه عام ٥٧٠. بيد أننا نلمس فى مخاطبته لكيرنوس حناناً دافقاً وإخلاصاً عميقاً يذكرنا ببرقة وعذوبة سافو وهى تخاطب تلميذاتها الجميلات كما سنرى. يقول ثيوجنيس لصديقه الشاب كيرنوس (ب ٨٧ وما يليه):

"لا يكفى أن تحبى بالكلمات فقط
ببما قلبك وذهنك مشغولان بشئ آخر
إما أن تحبى بحرارة وصدق وإلا فإكرهنى.. وأعلنها صراحة"

ويعتقد ناورا أن كيرنوس شخصية حقيقية لا وهمية، وأنه عاش فى الجزء الأخير من القرن السادس، وأنه شغل منصبا عاما، وكان ينتمى إلى طبقة الأرسطراطية فى ميجارا، وفقد أراضيه إبان الثورة الشعبية المشار إليها فذهب إلى المنفى^(٢٣)، ويقال إن قصائد ثيوجنيس قد تكون "كتاب أغانى" وضع ليستخدمه أبناء الأرسطراطية الذين لا يريدون الإرتجال على موائد الشراب. أى أنها قد تكون مؤلفة على يد أو بإيعاز من - الدوائر الأرسطراطية فى أثينا فى القرن السادس والخامس. وهى قصائد تعكس مجتمعا أكثر تفرقا

من اختلف مع الذى عاصره سولون. على أية حال فلقد صارت إليجيات تيوجنيس رويدا رويدا تعنى بمصاحبة الزمار على مآدب الحسناوات والمخظيات hetairai حيث يتجمع أبناء الأرستقراطية^(٢٤).

وفى تلك الأثناء وباقترابنا من القرن الخامس بدأت الإيجرامات فى الظهور، وهى تمثل فنا شعريا سيصل إلى أقصى ازدهار له إبان العصر السكندرى. والإيجرامات فى الأصل تسجيل لذكرى ما على قطعة حجر أو معدن. فكان مثلاً يكتب اسم ووطن الميت على قبره. وهذه عادة معروفة لدى الشعوب القديمة جميعاً تقريباً. بيد أن الإغريق بفكرهم وحسهم الجمالين أرادوا أن يكون هذا التسجيل شعراً. فنشأت العادة أن يكتب بيت أو بيتان لهذا الغرض. وبرع الشائى الإليجى باعتباره أصلح وزن وإن لم يكن الوحيد فى هذا المجال. وليس أمراً سهلاً أن يوحز المرء كل ما يريد قوله فى عبارات قصيرة محكمة ومعبرة. ومن ثم فإن كبار الشعراء هم الذين تصدوا لهذه المهمة فى الغالب، أى لكتابة الإيجرامات ولاسيما فى المناسبات الهامة. وإشتهر سيمونيديس Semonides من ساموس بإيجراماته الرائعة وهو شاعر سنتحدث عنه فى ثانيا حديثنا عن الشعر الإيامى

ودعنا الآن نتوقف قليلاً لتأمل إنجازات الشعراء الإليجيين. لقد كان كل من كالينوس وتيرتايوس وسولون من الشخصيات العامة التى اتخذت من الشعر وسيلة للفعل السياسى. وإستمد هؤلاء الشعراء قوتهم لا من الإحساس بذواتهم بل من الإقتناع بأنهم إنما يتحدثون إلى شعوبهم المحتاجة إلى جهودهم فى مرحلة حرجية. ففي أيام كالينوس كان الغزو الأجنبى يهدد وطنه أزميز (أو إفيسوس). ومن ثم جاءت أشعاره تستحث بنى وطنه على شحذ الهمم والتصرف برجولة وشجاعة والدفاع عن الأرض. وبالمثل نجد تيرتايوس يلعب

(٢٤) حطى ثيوجنيس باهتمام الدارسين ونشر إلى بعض الدراسات الهامة عه فيما يلى:

E. Harrison, *Studies in Theognis*, Cambredge 1922. (وهذا الكتاب يشمل النص)

A. Peretti, *Teognide nella tradizione gnomologica*. Pisa 1953.

A. Garzya, *Teognide: Elegie*. Firenze 1958.

دورا بارزا في حياة إسبرطة التي كانت تهددها بالفناء ثورة أتباعها الميسينيين. أما سولون فهو المشرع الذى أصلح فساد القوانين فى أثينا. فمع إختلاف الظروف التفصيلية بين كل من هؤلاء الشعراء الثلاثة إلا أن هناك بعض السمات التى تجمعهم. ولعل أهم هذه السمات وأبرزها أن صوتهم يسترعى الإنتباه، ويفرض وجوده لا بسبب ما يستندون إليه من قوة سياسية متمثلة فى نفوذهم الشخصى، بل لأنهم ينطقون بثقة كاملة وينطلقون من يقينهم الثابت بأن مواطنيهم لابد وأن يسمعوهم. فالشعر هنا يقوم بوظيفة الخطابة السياسية التى لم تكن قد برزت بعد فى الأفق الإغريقى. لقد اعتقد هؤلاء الشعراء أن مصائر أوطانهم معلقة فى رقابهم، فتحدثوا بإحساس عميق بالمسئولية وعن إيمان صادق بأنهم على حق فى كل ما يقولون. وهذا تحول خطير فى مسار الشعر الإغريقى، لأن الشاعر لم يعد يهدف إلى تسليه مستمعيه وإمتاع مواطنيه بتشنيف آذانهم بأعذب الكلمات وأرق التعبيرات. بل صار الشاعر هو المتحدث الصارخ بلسان متاعبهم، والمعبّر عن آلامهم ومخاوفهم. إنه شاعر يجمع بين عمل العراف الواعظ من جهة، ورجل الدولة ذى الرسالة التثقيفية من جهة أخرى.

وتدين إليجيات هؤلاء الشعراء جميعا بالكثير للموروث الملحمى الهومرى، مما يوحى بأنهم يحاولون إحياء الرؤية البطولية للحياة وتجسيدها واقعا ملموسا فى الظروف الراهنة. إنهم يحضون على بذل أقصى جهد ممكن فى ميدان الحرب، بل وفى النزاعات الداخلية. فهم يؤمنون بأن لهذا الجهد المبذول مردود مضمون يتمثل فى قيمة الوجود الإنسانى نفسه. يقول كاللينوس (شذرة ١ بيت ١٨-٢١):

"يلبس كل الناس لباس الحداد عندما يموت رجل شجاع. أما إذا نجا هذا الرجل من المعركة فيسندو لهم وكأنه سليل الآلهة وينظرون إليه كما لو كان قلعة شائخة تزدداد علوا أمام أعينهم لأن ما كان ينبغى أن ينجزه عدد كثير أنجزه هو بمفرده".

ألا يعنى هذا أن ثواب من يموت فى ميدان القتال هو تكريم الناس له ؟ إن صح ذلك فهى إذن وجهة نظر تخالف ما طرحه هوميروس من قبل. إذ وضع هذا التكريم البشرى ضمن فكرة المجد البطولى الأوسع أفقا. على أية حال فإن أبيات كاللينوس تقترّب من المعنى

الذى يقصده تيرتايوس حين يقول (شذرة ٦ أبيات ١-٤):

"نبيل ذلك الرجل الذى يسقط صريعاً فى الصفوف الأمامية
بالمعركة. إنه يثبت قيمته كما ينبغي أن يفعل رجل يحارب من
أجل وطنه. وأنعم الساس كافة من يهيم متجولاً، كشحاذ هرب
من مدينته وحقوقه المعطاة"

فترتايوس يعبر هنا عن مفهومه للفضيلة، وهو مفهوم حبيب إلى نفس الإغريق بصفة عامة، ويقوم على أساس أن الفضيلة هي أن يحقق المرء طبيعته وذاته. ولقد طرحت عدة بدائل ممكنة لتحقيق هذا الهدف مثل الألعاب الرياضية، وسرعة الجرى، وجمال وكمال الأجسام، وجمع الثروة، والتمتع بالأبهة الملكية، وتثقيف اللسان والفصاحة فى القول. ولكن تيرتايوس يقرر فى النهاية أن الفضيلة الحقة هي الإقدام على الموت فى سبيل الوطن. إنه بذلك يجسد فكرة الرجولة الإسرطية المعهودة. بيد أنه لا يفهم من ذلك أن تأثير تيرتايوس محصور فى إسبرطة. ذلك أن هذه الفكرة عن الرجولة والبطولة ستلعب دوراً رئيسياً فى توجيه مسار التاريخ الإغريقى برمته. صفوة الفول إن بطولة هيكتور فى دفاعه عن طروادة - المواجهة لبطولة أخيلليوس الهجومية - تصبح هى الآن المثل الأعلى، وهكذا تتحدد ملامح الفصلية الإغريقية فى أشعار القرن السابع، ويمكن أن نتعرف عليها لا فى التأكيد على ذات الفرد منعزلاً عن الآخرين، وإنما فى الإنسان الذى يحقق ذاته بالقيام بواجباته إزاء دولة المدينة.

وتأتى قصائد سولون وكأنها مقالات سياسية، وإن كانت تتميز بأفق أوسع من ذلك بكثير، لأنها بالأساس تقوم على التفكير فى القيم الإنسانية الخالدة. يفكر سولون فى واجبات الإنسان أكثر مما يدعو إلى الموت فى سبيل الوطن. الإنسان عنده هو أكبر عدو لنفسه، لأنه يرتكب أحياناً حماقات ناجمة عن زهو أحق وكبرياء جوفاء، مما يدفع زيوس إلى عقابه أشد العقاب هو وذريته من بعده. ولقد بنى سولون لنفسه نظاماً أخلاقياً متسقاً على أساس واقعى، ويقول برعاية الآلهة للبشر.

إنه لا ينكر أن للإنسان طاقات هائلة وقدرات عظيمة، ولا ينقصه إلا حسن إستغلالها. يستطيع المرء عنده أن يتجاوز عماه وجهله. وهو بعون الآلهة يستطيع أن يحقق إنجازات ضخمة لها نتائج قيمة فى مجال الحرف وصناعة الشعر والطب والنبوءات. ومع ذلك فهناك بالطبع حدود لنجاح الإنسان، تأتي بالأساس من عجزه عن معرفة المستقبل، وهذا ما يجعله يقع فريسة سهلة تحت رحمة الحظ وتقلباته. ويهتم سولون أكثر ما يهتم بتحصيل المعرفة وتطبيقها فى مجالات نافعة للمدينة ومؤدية إلى إزدهارها.

يتفق إذن كل من كالينوس وتيرتايوس وسولون فى وضعهم الفرد فى خدمة المجموع أى الوطن. قال الشاعران الأولان إن مسئولية الدفاع عنه فى وجه الأعداء المغيرين تقع على عاتق المواطنين جميعا. وجاء سولون فوضع أيضاً الفرد فى خدمة المدينة داخليا أى بتطويرها وتنظيمها وتنميتها ورأب الصدع بين طبقاتها. ولا يعنى هذا أن الشعراء الثلاثة أهملوا الحياة الخاصة للأفراد، فهذا أمر لا يفكر فيه أى إغريقى مهما كان. يقول سولون (شذرة ١٣):

"سعيد حقا من له أولاد يحبهم وخبول لها صهيل

وكلاب تتمتع بحاسة حادة فى الشم وأصدقاء يعبرون البحر"

وأكثر من ذلك فإن سولون الحكيم لا يغفل أو يهمل متعة الفرائز، إذ يقول (شذرة ٢٠):

"حبيبة إلى نفسى أفعال القبرصية (أفروديتى) وديونيسوس

وربات الفنون، فهى تجلب إلى السرور والمتعة"

فهو هنا يجمع بين غريزة الجنس وشرب الخمر وصناعة الشعر، فهى جميعاً وسائل محببة إلى نفسه لأنها تجلب إلى قلبه المتعة والسرور. وسولون لا يكره الشيخوخة ولا يخشاها ويتمنى أن يعيش حتى الثمانين كما سبق أن أئحنا. بل يرى أنه كلما تقدمت به السن توسعت معارفه. إنه إذن رجل متوازن ومعتدل المزاج، لا

تركبه عاطفة الجنون البطولي ولا يستعبده الشغف الزائد بالمنع الحسية. إنه يمثل الأرستقراطية الإغريقية في أحسن حالاتها.
أما ثيوجنيس فيقول (أبيات ٨٦٩-٦٧٢):

"ليت السماء النحاسية الهائلة تدق رأسى هذه الساعة
ليتها تزرع الرعب في قلب كل رجل من أبناء الأرض
إن أنا تخاذلت في مد يد العون لأحبائي
أو لم أسبب الألم والحزن لأعدائي"

هنا نضع يدنا على مبدأ إغريقي أخلاقي مهم، سيطر على سلوك الفرد في كل مجال عامّا كان أو خاصاً. بل إمتد هذا المبدأ ليشمل النزاعات الواقعة بين طبقات المجتمع الواحد، وكذا الحروب بين المدن، بل والصراع بين الإغريق والأجانب. إذ لا خير في إمرئ لا ينصر ذويه في الشدائد، أو يعادى أعداءهم ويلحق بهم الضرر دائماً. هذا ركن من أركان مفهوم البطولة الإغريقية والفضيلة كذلك.

وينصح ثيوجنيس كيرنوس بالتلون والمصانعة، فهو يعترف بقيمة الشراء وأهمية نفاق الأصدقاء. وفي هذا القول تكمن بذور الفساد الاجتماعي الذي ستنمو جرثومته رويداً رويداً بفضل الظروف المواتية لها، والمعاكسة لثبات قيم الشرف والبطولة الهومرية.

يحتفظ الشعراء الإليجيون ببعض الوقار، فمع أن أشعارهم تأتي ترجمة لتجربة ذاتية، إلا أنها محملة برسالة أخلاقية تعليمية. وتعكس لغتهم تأثير الموروث الملحمي، إلا أن لها صورها الشعرية المميزة. فمثلاً يشبه أحدهم الرجل الشجاع بالقلمة الشائخة التي تزداد علواً على الدوام. ويصف آخر الفتاة الحسنة وكأنها فرس تحت الفارس، وآخر يرى الخدم في الحقول غزلانا ترعى، والصديق الخائن كالثعبان البارد والكامن في الصدر. وهؤلاء الشعراء فلسفتهم عن الكون وعن

علاقة البشر بالآلهة. فثيوجنيس يلوم الآلهة على كل شئ حينها، ويضع كل اللوم على عاتق البشر أحيانا أخرى^(٢٥). وهو لا يأمل كثيرا في الحياة الدنيا ولا في الآخرة ويقول: (أبيات ٤٢٥-٤٢٨):

"أن لا يكونوا قد ولدوا أصلا فهو أفضل ما كان يمكن أن يحظى به أبناء الأرض من القدر. أما إذا ولدوا بالفعل فعليهم أن يمضوا بسرعة نحو أبواب هاديس ليرقدوا هناك في القبر تحت كومة من تراب الأرض"

وستجد هذه المقولة التشاؤمية تجاوباً ملموساً وصدى مسموعاً في ثانيا تراجيديات سوفوكليس^(٢٦). بل إنه قول يعبر عن العقلية الإغريقية برمتها، أي أن على الإنسان ألا يتوقع من الحياة الدنيا الكثير، لأن حياته على الأرض قصيرة وعابرة، فليتمتع إذن بها قدر ما يستطيع وقبل الرحيل العاجل^(٢٧).

(٢٥) Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, pp. 142 ff, esp. p. 142 n. 3 & 4.

(٢٦) ترد على لسان الجوقة في "أوديب في كولونوس" (أبيات ١٢١٥ وما يليه) المقولة التشاؤمية التالية:

"من الأفضل ألا يكون الإنسان قد ولد قط

أما إذا حدث وولد، فلا خير يبقى له سوى أن يرحل

بأقصى سرعة ممكنة عائداً إلى حيث كان قد جاء"

(٢٧) عن أحدث الدراسات حول الشعر الإليجي والإيامبي راجع:

E. Degani, Poeti greci giambici ed elegiaci. Milan 1977.

M.L. West, Studies in Greek Elegy and Iambus. Berlin- New York 1974.

J. Deradas, Les élégiaques grecs. Paris 1962.

الفصل الثالث

الشعر الإيامبي

هناك أسطورة تقول إن الإلهة ديميتر - بعد أن خطف إله العالم السفلي هاديس إنتها بيرسيفوني - كانت تسير بمفردها مهمومة بمنطقة إليوسيس، ودخلت منزل الملك كيلبوس. وهناك استطاعت الفتاة "إيامبي" Iambe أن تجعل الإبتسامة تملو شفتي الربة الحزينة ولأول مرة، إذ روت لها بعض الفكاهات المرححة. ويقال إن القدم الإيامبي Iambos (U) أخذ اسمه من اسم هذه الفتاة. ولو أن بعض الدارسين يرون أن اسم هذا القدم مشتق من فعل iapto بمعنى "أهاجم" لأنه وزن كان يستخدم أساسا في الهجاء. هذا مع أن سولون قد استخدمه في الكتابات السياسية الجادة. كما أنه أصبح أداة الحوار بالمرح الإغريقي، لأن هذا الوزن بإيقاعه السريع بقرب كثيرا من الحديث العادي في الحياة اليومية.

وهناك من العلماء من يرون أن كلمة "إيامبوس" Iambos غير معروفة الأصل، وهناك من يرجحون أنها كلمة أجنبية ذات أصول آسيوية. وردت لأول مرة عند أرخيلوخوس (شذرة ٢٠)، وإن كان ذلك لا يعنى أنه أول من استخدمها، حيث أن أرسطو يقول إن هذه الكلمة وردت في قصيدة "مارجيتيس" Margites المنسوبة خطأ إلى هوميروس^(٢٨). ولقد إقتطف أرخيلوخوس (شذرة ١٠٣) بيتا من هذه القصيدة. ومن الملاحظ أن القدم الإيامبي سريع للغاية، وقد يكون تردده لمدة طويلة مملا. ولذلك أدخل عليه الشعراء الكثير من التنويعات، كأن يستبدل بالمقطع الطويل بمقطعان قصيران أو أن يكون الجزء الأول من البيت سبوندى (- -). وبذلك صار الوزن الإيامبي أكثر قربا من الحديث العادي، أى من الكلام الذى لا ينشد ولا يغنى بل يتواءم مع المؤلفات التى تروى فى حديث

Aristotle, Poetica 144 b12.

(٢٨)

وعن نصوص الشعر الإيامبي أنظر أعلاه المرجع المشار إليه فى حاشية رقم ٩.

يبدو وكأنه عادي مثل القصص والخطابات والهجائيات وما إلى ذلك. والبيت الإيامي يمكن وزنه كما يلي:

U- U- / U- U- / U- U-

فهو مكون من ثلاث وحدات metra وكل وحدة تتكون من قدمين، فهو إذن عبارة عن ستة أقدام. ويمكن إستبدال مقطع طويل بالمقطع القصير في بداية أى وحدة^(٢٩).

وأشهر من نظم أشعاره بالوزن الإيامي بين الشعراء القدامى هو بلا منازع أرفيلوخوس (ويعنى اسمه قائد الجماعة). يتحدث النقاد القدامى - أمثال شيشرون وكورنيليانوس - عنه فيضعونه على قدم المساواة مع هوميروس نفسه^(٣٠). وحكيّت أو حيكّت حول أرفيلوخوس رواية أسطورية وصلتنا في صورة نقش محفور على نصب بناه له مواطنوه من أهل جزيرة باروس إبان القرن الثالث الميلادي. واكتشفه حديثا عالم الآثار اليوناني ن.م. كوندوليون. والنصب جزء من معبد الموساي (الموسيون)، ويشبه تلك المعابد التي أقيمت لهوميروس في جزيرة خيوس، ولهيسيودوس على سفح جبل الهيليكون، وليمينوموس في أزمير. وفحوى هذه الرواية الأسطورية أنه ذات ليلة قمرية كان الشاب أرفيلوخوس - راعي قطعان الماشية البسيط - يسوق إلى المدينة بقرة من قطعانه يهدف أن يبيعها. وفي الطريق صادفته بعض الفتيات الجميلات، فوقف يتبادل معهن أطراف الحديث الفكه والممتع. وإذ بالبقرة تختفي فجأة ومعها الفتيات الجميلات كذلك ! يسد أنه عوضا عنها جميعا وجد قيثارا ظهرت فجأة عند قدميه. وترمز هذه الأسطورة بوضوح شديد إلى أن هؤلاء الفتيات هن ربّات الفنون اللاتي إستبدلن بقرة أرفيلوخوس بالقيثاراة أي بالشعر الغنائي. ولكن دعنا نسير مع الأسطورة إلى نهايتها. لقد عاد أرفيلوخوس إلى منزله وحكى قصته هذه لأبيه الذي رأى ضرورة

Raven, op, cit., passim

(٢٩) راجع:

Cic., De Or. 4; Quint., Inst. Orat., X, 1, 60.

(٣٠)

الدهاب إلى دلفي، لكي يستشير نبؤة أبوللون فيما قد حدث. وبالفعل جاء رد النبؤة كما يلي "أحد أبنائك ياتيليسيكيس (إسم الأب) سيصبح شاعراً خالداً معروفاً في أنحاء الدنيا كلها. إنه أول من سيستقبلك بالتحية عند عودتك إلى موطنك". وعندما وطأت قدما تيليسيكيس أرض جزيرة باروس قادمًا من دلفي، كان أول من إستقبله بالتحية - كما تقول الأسطورة - هو أرخيلوخوس.

ومن المحتمل أن يكون أرخيلوخوس هو مبتدع الوزن الإيامي، لأنه يعتبر بالفعل مؤسس الأغنية الفردية (المونودية) فناً أدبياً صارت فيما بعد له مكانة مرموقة، لا في الأدب الإغريقي فحسب بل في الآداب الأوروبية جميعاً. وينبغي ألا ننظر إلى نتاجه الشعري على أنه محاولات بدائية مشتتة، لأننا في قصائده نسمع صوت شاعر ينطق بطلاقة مذهلة وعن ثقة واضحة. إزدهر أرخيلوخوس فيما بين عامي ٧١٠ و ٦٨٠ وإشتهر عبر التاريخ الأدبي بهجائياته اللاذعة، أو التي لا تحتمل من شدة العنف.

يقال إنه إنحدر من أسرة نبيلة بيد أن أمه كانت من العبيد. ذلك أن تربة جزيرة باروس جدباء غير منتجة ولم يكن رخامها - شديد النقاء - قد أصبح مادة للنساء، أي لم تعرف قيمته بعد. فأرسلت جماعة من أبنائها ليقيموا مستوطنة في جزيرة ثاسوس الخصبة والمليئة بالغابات الخضراء، والتي تقع محاذة الساحل الطراقي. وكان بين هؤلاء المستعمرين المرسلين من باروس رجل إنحدر من أسرة نبيلة كما يدل على ذلك إسمه تيليسيكيديس Telesikeides (إبس تيليسيكيس) وحفيد هذا الرجل الذي يحمل نفس الإسم تزوج من امرأة من العبيد تسمى إنيبو Enippo التي على ما يبدو كانت محظية لديه، وأنجب منها ابناً وبناتاً. وأعطى لابنه إسمًا أرستقراطياً، إنه أرخيلوخوس الذي يحمل معنى الزعامة كما سبق أن أئحنا. فلما تقدم الأخير للزواج من فتاة أحبها وتدعى نيوبولي بنت ليكامبيس. رفض أبوها بعد أن كان قد وعد بالقبول من قبل. وانتقم أرخيلوخوس لنفسه بنظم قصيدة هجائية قوية هاجم فيها عائلة حبيبته بأكملها. وبلغ من عنف هذه القصيدة

أن الأب وبناته جميعاً انتحروا هرباً من العار الذى سيلحقهم للأبد

ومن ناحية أخرى إذا كان الدرع الثقيل بالنسبة للجندى الإسيرطى كامل العدة hoplites يمثل ويجسد فكرة الشرف والشجاعة، عملاً بالمبدأ القائل "عد به أو عد محمولاً عليه"، فإن إلقاء هذا الدرع فى الميدان والهرب هلعاً هو أكبر عار يمكن أن يلحق أو يلصق بأى مواطن. علاوة على ذلك فقد نصت مادة فى قوانين سولون على معاقبة الهاربين من أرض المعركة. ولكننا نرى أرخيلوخوس الذى ربما لم تنقصه الشجاعة يلقي بدرعه، إذ ولى الأدبار وأسرع هرباً للخلف فى إثر هزيمة منى بها الجانب الذى كان يحارب فى صفه. وبدلاً من التكتّم على هذه الفضيحة أعلنها أرخيلوخوس على الملأ وجعلها مادة للسخرية فى قصائده (شذرة ٦ Diehl). ويبدو أنه يفضل أن يعيش كلباً على أن يموت أسداً، فبعد الموت لا يبقى للإنسان أى شئ من احترام. إذ لا يلبث أن يساه الناس مهما كان شهيراً، وقد لا تبقى له إلا الإهانات (شذرة ٧). والغريب أن نهاية أرخيلوخوس كانت فى إحدى المعارك التى خاضتها باروس ضد أهل جزيرة ناكسوس. إذ قتل أرخيلوخوس فى هذه المعركة على يد رجل يدعى كالونداس. ولقد صارت باروس فيما بعد فخورة بتساعرها الخارب الباسل أرخيلوخوس. وراجت روايات أسطورية حيكت لتخليد ذكره، وفحواها أن نبؤة دلفى نفسها هى التى أدانت كالونداس قاتل خادم ربات الفنون، بل إن هذا القاتل إكتسب فيما بعد لقب "الغراب".

يقول أرخيلوخوس فى إحدى الشذرات (رقم ٥) التى وصلتنا منه معقياً على ما أصاب أهل جزيرته، الذين ابتلع البحر بعضهم وأصيب البعض الآخر بعد أن تحطمت سفيتهم، يقول "إن البكاء لن يداوى الجرحى، أما السرور وإقامة الولائم فلن يجعلهم أسوأ". وفى قصيدة له عن محبوبته نيوبولى يقول (شذرة ٣٨):

"غرق شعرها ونهداها فى العطور

إنها قد تثير شهوة رجل مسن، بلغ أرذل العمر

بالشقائى ! لم أعد بقادر على التنفس بعد أن سيطرت على الرغبة

وهاجتنى الإلهة بمعاناة قاسية حتى النخاع

لقد هدنى طول الإشتياق...

لم تعد تحركنى الولائم ولا متع الشعر..

يألتنى أستطيع أن أضرم نيبولى إلى أحضانى وألتصق بها وبجسدها" (٣١)

والجدير بالذكر أن بعض أشعار أرخيلوخوس قد نظمت فى الوزن الإليجى فى شكل إجرامات وتدور فى معظمها حول الخمر والحرب. ويقال أيضاً إنه كتب بعض القصائد السردية أى التى تحكى بعض "الحواديت" ainoi وتلعب فيها الحيوانات والطيور دوراً بارزاً. ففى شذرة ١٠٤ يكتب قصة عن الثعلب والقرد. وله قصة أخرى عن الثعلب والصقر، يقول فيها الشاعر إنهما كانا صديقين مقربين لبعضهما البعض ثم صارا عدوين لدودين وإنهى بهما النزاع إلى أن ابتلع الصقر صغار الثعلب. بيد أنه بمرور الزمن حدث أن وقع صغار الصقر من عشهم العالى فأكلهم الثعلب. وله قصة أخرى عن القنفذ والثعلب. ويقال إن الشاعر يرمز بهذه القصص إلى نفسه وظروف حياته، فهو يتنكر وراء شخصية الثعلب فى هذه القصص، وعندئذ سيكون الصقر هو ليكامبيس والد محبوبته الذى إفتس أحلام حبه. وفن الحواديت هذا سيزدهر فى بلاد الإغريق ملتصقاً باسم أيسوبوس وكذا فى ظل الإمبراطورية الرومانية كما سنرى فى الباب السادس.

ولقد تكسب أرخيلوخوس بالشعر، إذ روى أنه كان ينظم القصائد لمن يدفع له أجراً. ومما يروى عنه أيضاً أنه تنبأ بكسوف الشمس (قارن شذرة ٧٤) الذى وقع بالفعل فى ٦ إبريل عام ٦٤٨ (وليس ١٤ مارس عام ٧١١ كما يرى البعض).

ودعنا الآن نلقى نظرة عامة على إنجاز أرخيلوخوس الشعرى فى إطار ظروف عصره. يبدو لنا أنه إنسان يجسد المحارب الهومرى البطولى الذى يعيش للحرب، بيد أنه لا يزدد ولا يتخرج من الغناء. يقول أرخيلوخوس عن نفسه (شذرة ١):

"أنا خادمه، خادم السيد إله صيحة الحرب

وأقن فنون ربات الفنون التى أحبها إلى أقصى حد"

(٣١) تصرفنا فى ترجمة هذا البيت لما فيه من ألفاظ رأينا أنها تتألف مع ذوق القارئ العربى.

وإذا دققنا النظر في تفاصيل ملامح أرخيلوخوس عن قرب سنكتشف أنه خالف المثل الهومري البطولي، أو عدل فيه ليتناسب مع ظروفه الخاصة والأحوال المستحددة، وفي النهاية خرج بأسلوب جديد للحياة. فأرخيلوخوس ليس مثل هيسودوس الذي يتشبث بموطنه الأصلي المغمور أسكرا القاسية بجوها الشتوي القارس والصفى الخانق. إنه أي أرخيلوخوس أول شاعر نسمع أنه إشترك في تأسيس مستوطنة جديدة في جزيرة بعيدة نسبيا عن موطنه الأصلي إنه إذن مغامر غير مستقر. ولو أنه قد يكون مهاجرا مرغما على الترحال. ففي حدود ما نفهم من إحدى قصائده (شذرة ٥٣) لم يسعد يهجران باروس وما بها من أشجار التين حلو المذاق، والتي تتمتع بحياة بحرية مستقرة. أي أنه قد يكون هو ورفاقه من ضحايا فقر البيئة الإغريقية. وكان أرخيلوخوس مفعما بشعور عدائي تجاه البرابرة أو من يسميهم "الطراقين الكلاب" (شذرة ٥١ بيت ٤٨). ويعتوره إحساس بالضيق والحقد على القواد والرؤساء، الذين يجمعون الثروات على حسابه وحساب رفاقه من الطبقات الدنيا. إنه إذن شاعر يفتقد حو الصداقة المتوافر في عالم هوميروس وعيه دائما على القنود. يبدو أنه كان محاربا محترفا، أي مرتزقا يمارس مهنة الحرب، ولا يرى فيها وسيلة لتحقيق المجد. نظم أشعاره انطلاقا من تجاربه، فعبر عن نفسه بصراحة شديدة، دون أن يخفى شيئا أو يكتتم إحساسا إعتصم في صدره. يستخدم لغة ملحمية أحيانا ولاسيما عندما ينظم في الوزن الإليجي أما لغة أشعاره الإيامية فتقرب من اللغة الدارجة، وربما تعود تبعيته إلى بساطة لغته. يقول بنداروس عنه (البيثية الثانية أبيات ٥٤-٥٦):

"إنني أرى في الماضي

أرخيلوخوس الفقير، سليط اللسان

يسمن هواله بالكراهية، والكلمات الممتلئة"

وأهم ما يميز أرخيلوخوس أنه يتلقى الهزائم والمصائب دون شكوى أو أنين إعتقادا منه أن الآلهة تمنح الصبر والسلوان دواء ناهعا لكل الكوارث. وهو يعتبر أن نشوة النصر

المبالغ فيها لا تقل ضررا عن العويل في الشدائد والأحزان. إنهما برأيه جانبان متعادلان للحياة. وهذه بالطبع ليست رؤية بطولية هومرية للحياة، بل وجهة نظر واقعية جديدة. وإذا كان الشعراء الإغريق منذ هوميروس قد رأوا الحرب فرصة لتحقيق المجد رغم ما تجره من أهوال مؤسفة وأحزان مضمّنة، فإن أرخيلوخوس رجل متوازن نظر إليها نظرة الجندي المحترف. يقول الثعلب في قصة "الثعلب والصقر" عند أرخيلوخوس (شذرة ٩٤):

"زيوس ! أى زيوس الأب ! أنت تحكم السماء

وتراقب ما يفعل البشر من علياء

يفعلون الحق وغير الحق

وفي عالم الحيوان أيضا ويقوتك

تحس بما يحدث، بالفعل الصحيح والكبرياء" (٣٢)

ودائما ما يختلط اسم سيمونيديس Semonides من ساموس أو أمورجوس مع الشاعر الآخر الأشهر سيمونيديس Simonides من كيوس والذي سنتناوله في الوقت الملائم. وسبب الخلط أن الحرف e بالمقطع الأول في اسم هذا الشاعر - وفي اللغة الإغريقية بصفة عامة - صار ينطق بصورة تقربه جدا من الحرف i في عصور لاحقة، بل إن هذين الحرفين يكادان أن يكونا متماثلين في النطق باللغة اليونانية الحديثة. وكان سيمونيديس أحد الذين ذهبوا من ساموس لتأسيس مستوطنة أمورجوس، ومن ثم يسمى أحيانا سيمونيديس من أمورجوس. وهو ابن كريتياس^(٣٣). الذي تنسب إليه بعض الإليجيات ويعاصر أرخيلوخوس أو عاش بعده بفترة قصيرة. بقيت لنا منه بعض الشذرات أطولها (شذرة ٧ Diehl) تسرد بعض الحكايات التي تلعب فيها الحيوانات والطيور دورا. وفيها يقول إن عقول النساء على اختلافها يمكن أن نجد لها ما يقابلها في الحيوانات. فالمرأة

(٣٢) من أحدث ما نشر حول أرخيلوخوس نشر إلى:

A.P. Burnett, Three archaic poets: Archilochus, Alcaeus, Sappho. London 1983.

F. Lasserre, Les épodes d'Archiloque. Paris 1950.

K.J. Dover, "The Poetry of Archilochos" in Entretiens X. Archilochus Fondation Hardt. Geneva 1964, pp. 88-95.

(٣٣) قارن أعلاه من ١٤٠ حاشية رقم ٩.

بعقلها إما تشبه الخنزيرة أو أنثى الثعلب أو الكلبة أو أنثى الحمار أو الفرس. وبعض عقول النساء ترابى المزارع أو بحرى الطبع. أما أفضل العقول النسائية فهو الذى يشبه النحل. وتنساب هذه القصيدة فى إيقاع أقرب ما يكون للحديث الدارج، البعيد عن اللغة الملحمية الوقورة والبعيد حتى عن لهجة هيسودوس السامية. تقول بعض أبيات هذه القصيدة (بيت ٢٧-٤٠):

"فى يوم نجدها مفعمة بالضحك، متألفة
وقد يراها غريب بالمنزل فيمتدحها قائلاً:
لا وجود لسيدة أروع
ولا أحلى على سطح الأرض منها
وفى يوم آخر قد يكون من العسير الإقتراب منها
أو حتى إلقاء نظرة عليها... فهى محنونة
مسعورة كالكلبة التى تخاف على جرائها
إنها ثائرة لا يمكن لأحد قط أن يهدئ من روعها
صخرة تحطم عليها جهود الأعداء والأصدقاء على حد سواء
وهى أحياناً كالبحر الراقد فى هدوء لطيف
معظم أيام الصيف، حيث يتمتع به البحارة
بلا حدود. ولكنها سرعان ما تنقلب إلى الجنون
فتكتسح كل شئ أمامها بموجاتها العارمة المرعدة، المتلاطمة"

وهذا الخيط التهكمى المتزايد فى الشعر الإغريقى هو الذى سيتابعه هيبوناكس وسيصل إلى مستوى انبذاء فيما بعد. فمثل هذه السخرية فى الأبيات السالفة لا يمكن أن نتصورها فى عالم هوميروس البطولى حتى وهو يضحك أو يتفكه، ولا فى عالم هيسودوس وهو يقذح الظالمين ويتهجم على أخيه بيرسيس.
وهناك شذرة أخرى لسيمونيديس من ساموس تتحدث عن عبثية الآمال

الإنسانية. ويقال إنه جمع تاريخ ساموس في كتابين بالوزن الإليجي^(٣٤)

وعاش **هيوناكس الإفيسي** (نسبة إلى إفيسوس) بعد أرخيلوخوس بقرن من الزمان، إذ إزدهر فيما بين ٥٤٠ و ٥٣٧ وعاصر إستيلاء قورش على سارديس. ويعتبر هيوناكس صورة مبالغ فيها لأرخيلوخوس نفسه. ويبدو من اسمه الذي يحمل معنى الفروسية أنه مثله إنحدر من أسرة نبيلة. كان قد نفى على يد أحد الطغاة إلى كلازوميناى بالقرب من أزمير، وقد تكون حدة لسانه هي سبب نفيه. إخترع الوزن الإيامي الجديد المسمى "سكازون" skazon أى "الأعرج" أو "خوليامبوس" choliambos أى المترج. لأنه جعل البيت الإيامي ثلاثي. الوحدات ينتهى بقدم تروخي أو سبوندى وهى نهاية متزودة وغريبة (قارن أعلاه).

تدور بعض الشذرات التى وصلتنا منه (شذرة ١٥-٢٢) حول قصة حبه لفتاة تدعى أريتى Arete (وهى غير الكلمة التى تعنى "الفضيلة" Arete). وتدور بعض الشذرات الأخرى حول قصة نزاعه مع الفنانين بوبالوس Bupalos وأثينيس Athenis اللذين صنعا تمثالا كاريكاتيريا له بهدف التهكم منه والتندر بقبحه. فما كان من هيوناكس إلا أن رد عليهما بقصيدة هجائية بلغت من العنف والحدة أن الفنانين اضطرا للإلتحار هربا من العار^(٣٥) ومن المرحح أن هذه قصة مختلفة ولا أساس لها من الصحة، لأنه من الواضح أنها تحاكي قصة أرخيلوخوس مع ليكامبيس، كما أن التماثيل الكاريكاتيرية لم تكن معروفة إبان القرن السادس. هذا ويعتبر هيوناكس شاعر الطبقات الدنيا وقاع المدينة، إذ استخدم لغة دارجة، ربما تحوى أصولا آسيوية ليدية كانت أم فريجية. وكان لهيوناكس تأثير ملموس على الكوميديا وعلى الشعر السكندري، ويقال إنه أول من إخترع فن المعارضة الأدبية^(٣٦).

Fränkel, op, cit., pp. 200-207.

(٣٤) عن سيموبيديس من ساموس راجع :

Hor., Epod., VI. 14.

(٣٥)

West, op, cit., pp. 28-31, 140-149.

(٣٦) راجع :

الفصل الرابع

الأغاني الفردية

تعنى الكلمة *lyrikos* كما سبق القول أن الأغنية تؤدى بمصاحبة العرف على القيثارة *lyra*. بيد أن بعض الأغاني لا تصاحبها موسيقى، وبعضها الآخر يغنى على أنغام الفلوت *aulos*، لكن القيثارة *lyra* هى الأشيع على أية حال. ويمكن القول بصفة عامة إن القصيدة الليريكية (الغنائية) هى التى تنظم بهدف الفناء. وتعود أصولها إلى جذور ضاربة فى القدم. فقيثارة كانت معروفة إبان العصر الموكيسى. بل ولا يمكن تصور أن الإغريق فى عصورهم الباكورة كانوا لا يمارسون فن الفناء. فالأغنية جزء من الفولكلور الإغريقى كما هو الحال لدى كافة الشعوب القديمة. ولقد عرف هوميروس أناشيد قديمة تمجد الآلهة، وكذا مراتى تكرم الموتى. وعرف هوميروس أيضاً أغاني الزواج التى قد تؤدىها مجموعة على أن يقوم بالدور الرئيسى قائد هذه المجموعة، فهو الذى يعنى الجزء الأكبر من القصيدة، وتسند المجموعة وترد عليه الحين بعد الآخر.

وهكذا كانت الأغاني الإغريقية منذ البداية، إما أغاني فردية وإما أغاني جماعية. وكل من هذين النوعين يختلف عن الآخر فى الشكل والمضمون، فكل منهما تطور بطريقته الخاصة. بيد أن هناك فيما بينهما علاقة تأثير وتأثر وتفاعل مطرد بطبيعة الحال، ولو أن ذلك لا ينفى أن لكل منهما طبيعته المميزة وسماته الخاصة. ولعل أهم الفروق بين النوعين أن الأغنية الفردية (المونودية) يتغنى فيها الشاعر بذاته وبمشاعره، فى حين أن الأغنية الجماعية (الكورالية) يعبر الشاعر فيها عن مشاعر المجموعة، أى الطبقة التى ينتمى إليها أو حتى المجتمع كله. إنه فى هذه الحالة يقوم بواجبه إزاء المجموع، وهو واجب يخرج على أية حال عن نطاق الذات الضيق.

ولم تصلنا "النوتة" التى نستطيع منها التعرف على الموسيقى الإغريقية

المصاحبة للغناء. المهم هو أننا عندما نقرأ هذه الأغاني يجب أن نتذكر أننا نتعامل مع جزء فقط من كل أكثر تعقيداً، ويشمل الموسيقى والرقص أو أى تعبير حركى وقد يشير أسفا أننا لا نمتلك هذه الموسيقى الإغريقية القديمة المصاحبة للأغاني التى بين أيدينا. بيد أنه مما يخفف من حدة أسفا أنها موسيقى كانت بالقطع ستكون غريبة على أذاننا. حيث أن السلم الموسيقى ذا السبع درجات غريب علينا. كما أن عدم تساوى نغماته وأنصاف نغماته قد يشير فينا الحيرة المهم أن ما بقى لنا هو الكلمات المتمثلة فى القصائد الغنائية الفردية والجماعية. وبقراءتها سنجد أن لها سحرها الخاص حتى بدون الموسيقى المصاحبة لها ففيها بمفردها نغم أحاذ وتأثيرها لا يقاوم. ولا سيما أن عروضها يقوم على التوزيع الكمى - لا الكيفى - - والذى ما أن نستوعبه حتى نكتشف أن هذه الكلمات تتراقص فعلاً ونسى تساب إلى داخل أذاننا وقلوبنا^(٣٧).

ويتداخل التاريخ الموسيقى مع تاريخ الشعر الغنائى بصفة عامة، وعندما تحدث عن **توباندروس من ليسبوس** بصفة خاصة. ولقد توازت النماذج الرئيسية فى التأليف الموسيقى الإغريقى مع الماذج الرئيسية فى الشعر الغنائى إلى حد كبير بيد أن مصادرنا القديمة - وهى قليلة بطبيعتها - تذكر أهم المؤلفين الموسيقيين على أنهم شعراء أيضاً ومنهم أرخيلوخوس وسافو وبنداروس بل وسوفوكليس شاعر التراجيديا الأشهر. ومما يؤسف له أنه لا تتوافر لدينا المعلومات الكافية عن الجانب الموسيقى فى عبقرية كل من هؤلاء الشعراء الموسيقيين. لكن هناك فئة أخرى عرف أفرادها بوصفهم موسيقيين أكثر من كونهم شعراء وفى الواقع يبدأ التاريخ الإغريقى الموسيقى إبان القرن السابع بإثنين من الشعراء هما أرخيلوخوس وترباندروس. والأهم من ذلك أن خلفية عصرهما الموسيقية تتألف من الأغاني الفولكلورية كأغاني العمل والمناسبات الشخصية أو الاحتفالات

(٣٧) عن الأغاني الفردية أنظر

العامية، وبعض هذه الأغاني فردى وبعضها الآخر جماعى. وتتصدر الأغاني الديرية المصاحبة للطقوس فى المعبد هذا التراث الفولكلورى. وفى خلفية هذا العصر أيضا يدحل التراث الملحمى، حيث نجد المنشدين أمثال فيميوس وديمودوكوس - سالفى الذكر فى الباب الأول - بل والأبطال أنفسهم مثل أخيلليوس وكاليسو يغنون الأغاني ويعزفون على الآلات الموسيقية.

ولابد من أن ندخل فى هذه الخلفية بعض العناصر الأجنبية ولاسيما الشرقية. لقد أثبتت الأبحاث الحديثة فى الموسيقى المصرية القديمة والبابلية والفلسطينية وجود عناصر تشابه كثيرة مع الموسيقى الإغريقية. ويعترف التراث الإغريقى الموسيقى نفسه بدينه للشرق، وهذا ما نكتشفه من أسماء بعض الأساليب الموسيقية أو من شخصية أسطورية مثل أوليمبوس الميسى، فهو فى الأصل إسم جبل عال يقع فى أقصى الشرق من سلسلة الجبال التى تمتد عبر الجزء الشمالى الغربى من آسيا الصغرى. أما شخصية الموسيقى المعروف بنفس الإسم فهى فريجية. إنه عارف على الفلوت تعلم هذا الفن على يد مارسيا، ثم أخذ أيضا فن العزف على المرمار syrinx عن الإله بان. والشئ اللافت للنظر أن إسم هذا الموسيقى يجمع بين عصر إغريقى (أوليمبوس) وآخر شرقى (الميسى نسبة إلى ميسيا بآسيا الصغرى). وبالطبع فإن لهذا المزج مغزاه الذى لا يخفى على أحد. أما آلة الموسيقى المرتبطة به أى الفلوت aulos فلم تظهر فى بلاد الإغريق وكمما يبدو من الاكتشافات الأثرية إلا إبان القرن السابع، وإن كان من غير المعقول أن الإغريق لم يعرفوها قبل ذلك التاريخ. ومن الجدير بالذكر أن التناقض بين القيثارة الإغريقية والفلوت aulos الآسيوية مسألة شائكة ينبغى التعامل معها بحذر شديد، لأن القيثارة الإغريقية لها علاقة وثيقة أيضاً بالشرق وموسيقاه. ومن المؤكد أن أساليب موسيقية جديدة وتقنيات مستحدثة قد وفدت من الشرق أيضاً إلى بلاد الإغريق إبان أوائل القرن السابع، ولكننا على أية حال لا نملك ما يمكننا من التمييز بين القديم والجديد آنذاك.

ولقد ولد تريباندروس في أنتيسا Antissa بليسبوس، بيد أن نشاطه الموسيقي يرتبط بمدينة إسبرطة. وتعود شهرته إلى أنه استطاع أن يطبع اسمه وشخصيته على الأغاني التقليدية المسماة "أغاني القيثارة" *nomoi kitharodikoi* حتى أنها صارت تعرف على أنها من تأليفه وغناؤه. وهي أغنيات فردية تصاحبها القيثارة بأنغامها وأصبحت مجالا للمسابقات فيما بعد. قيل إن نصوصها جاءت من الملاحم مع مقدمة إستهلالية من وضع المؤلف الموسيقي الذي يقوم بالغناء، وقيل إن اللحن كان صارما يتجنب التزييم والتفخيم. وفي نفس هذه الفترة ظهر كلوناس Klonas من تيجيا (?) والذي لا نعرف عنه شيئا مؤكدا. ولكن قيل إنه قام بشئ مماثل بالنسبة للأغاني التقليدية الأخرى المعروفة باسم "أغاني الناي" أو "الفلوت" *nomoi aulodikoi*.

بيد أنه توجد أسماء أخرى أكثر شهرة وألصق بالفلوت *aulos* مثل بوليمنيستوس Polymnestos من كولوفون وساكاداس Sakadas من أرجوس. فالأول اعترف بنداروس نفسه بشهرته (شذرة ١٧٨)، ويتحدث عنه بلوتارخوس على أنه مجدد مبدع، ولكنه مع ذلك لم يتخلى عن الأسلوب الصارم. أما سكاداس فهو أشهر عازفي القرن السادس، كان إذن مغنيا مشهورا ومؤلفا موسيقيا مرموقا لأغاني الفلوت. وكان أيضاً عازفا ومؤلفا للمقطوعات الموسيقية (بدون كلمات) المعروفة باسم *Pythikos auletikos nomos*. فهي إذن مقطوعات موسيقية على الفلوت تتصل بموضوع إنتصار أبوللون على الأفعى بيثون Python. وفي هذا التأليف والعزف الموسيقيين بلغ سكاداس حد الروعة والإتقان حتى أنه فاز إلى عام ٥٨٦ بالجائزة الأولى في ثلاث دورات للألعاب البيثية المتتالية. لقد كان العزف المنفرد على آلة الفلوت *psile aulesis* يحتل مكانا مرموقا في المهرجانات الإغريقية مثله في ذلك مثل العزف المنفرد على القيثارة *psile kitharisis*.

وحققت الموسيقى الإغريقية أكبر إنتصاراتها في مجال الأغنية الجماعية حيث التركيبة أكثر تعقيدا. إذ تجمع الأغنية الجماعية بين الشعر واللحن المصاحب والتعبير الحركي

المواكب. ووصل هذا النوع ذروة النضوج على يد بنداروس وسيمونيديس من كيوس وشعراء التراحيديا الأوائل. ولقد استلزمت الأغنية الجماعية إحداث تطويرات كثيرة على الآلات الموسيقية وأساليب العزف عليها. وكان صاحب النصيب الأكبر في التطوير هو الفلوت aulos، بيد أنه قد أضيف أوتار جديدة للقيثارة أيضاً وأدت هذه التطويرات جميعاً بالإضافة إلى عوامل أخرى كثيرة إلى ظهور أناشيد الديثورامبوس - أصل الدراما - وهذا ما ساعد عليه في حينه.

ويعزى إلى ترباندروس إختراع القيثارة ذات السبعة أوتار بدلا من القيثارة الأقدم ذات الأربعة أوتار. وتعزى إليه كذلك كتابة مقدمات إستهلالية لأناشيد قديمة ربما قريبة من الأناشيد الهومرية. وبالإضافة إلى الأغاني التقليدية للقيثارة والفلوت التي سلف أن ذكرناها يعزى إليه تأليف أغنية شراب (شذرة ١) ولو أن هذا أمر مشكوك فيه. ومن المحتمل أن علماء الإسكندرية وفقهاءها لم يعرفوا عنه شيئا. ويقول باورا إن تطور الأغنية الإغريقية إلى عمل من أعمال الفن الأدبي كانت نتيجة ثورة في الفن الموسيقي ذاته إبان القرن السابع، وهي الثورة التي أحدثت ترباندروس الذي إزدهر (برأيه) حول عام ٦٧٦. فهو الذي أقام سلما منتظما للقيثارة سباعية الأوتار، وهو الذي جعل التأليف الموسيقي السليم أمرا ممكنا إذ وضع له القواعد^(٣٨). ولقد أخذ أهل القرن السابع بتجديداته وطبقوها على أغانيهم. فإزدهر الفن الموسيقي والشعر الغنائي. ومع أنه لم يتبق لنا من أعماله سوى بضع شذرات ضئيلة، فإنه يعزى تطوير الشعر الغنائي الذي تهيأ ليحل محل الشعر الملحمي المتدهور ويسد الفراغ الناجم عن ذلك.

كانت **ساقو (أوبساقو)** ليسية المولد هي أيضاً، وعاصرت سولون على وجه التقريب إذ إزدهرت حول عام ٦١٢ ق.م. إنها الشاعرة الوحيدة التي يمكن اعتبارها من مصاف الشعراء الإغريق، لأن كورينا - وهي شاعرة أخرى - ربما

تنتمي إلى العصر الهيلينى، كما أنها لم تحظ بما حظت به سافو من شهرة. ولدت سافو فى مدينة موتيلىنى أو - فى رأى آخر - بقرية إريسوس، وكلاهما فى جزيرة ليسبوس. إنحدرت من أسرة مسورة تنتمى لطبقة مالكي الأرض أو الأرستقراطية. ويقال إنها أمضت فترة الصبا فى جزيرة صقلية، التى ذهبت إليها منفية بعيداً عن الوطن الذى سادته اضطرابات سياسية، ومن المحتمل أنها ماتت هناك. ولو أنه يحكى عن سافو أيضاً أنها أحببت رجلاً يدعى فاؤون، ولكنه لم يبادلها نفس الشعور وصدّها، مما دفعها إلى أن تلقى بنفسها فى البحر من فوق صخرة ليوكاس بإقليم إيروس شمال غرب بلاد الإغريق. وهناك رواية أخرى تقول إن حببها هذا هجرها إلى صقلية فإنتحرت أو ذهبت إلى صقلية حيث وافاها الأجل. ويقول بعض المفسرين إن فاؤون هو قوة إلهية ("دايمون" Daimon) من أتباع أفروديتى. ويقال إنها تزوجت من رجل يدعى كيركيلاس Kerkylas من أندروس وأنجبت منه بنتاً حملت إسم كليس Kleis وهو إسم أم سافو أيضاً.

وصلتنا شذرات من قصائدها كما وصلتنا قصيدة كاملة تحت عنوان "دعاء إلى أفروديتى"، وجمعت هذه الشذرات فى تسعة كتب. ولأنها تنتمى للجنس الناعم أصبحت سافو شخصية فريدة فى التاريخ الأدبى عند الإغريق. إذ يتحدث عنها سزايون وكأنها "أعجوبة"، فى إنجرامه لأفلاطون توصف بأنها "ربة الفن" العاشرة ! أى أنه أضافها لربات الفنون التسع "الموساى" الملهمات لكل شعراء الإغريق. صفوة القول إن النقاد اعتبروها وبصفة عامة شاعرة من الطراز الأول ووضعوها إلى جوار هوميروس.

كان لهذه الشاعرة علاقات ودية مع ألكايوس، وذلك واضح من أشعارهما التى وصلت إلينا. كما أنها جمعت حولها بعض بنات جنسها، أى بعض الفتيات الصغيرات - فى شكل منتدى أو جماعة أدبية Thiasos بهدف تعليمهن الموسيقى والرقص والشعر وعبادة ربة الجمال والحب والتناسل أفروديتى. ولقد أطلقت الشاعرة على متدائها هذا إسم "دار خدمة الموساى". وفنون الموساى - ربات

الفنون - لا تقتصر على الموسيقى والرقص بل تشمل كل ألوان الثقافة بما في ذلك العلوم وكافة الفنون الأدبية. ومن ثم فإن تكريس سافو نفسها ونشاطها للموسيقى وأفروديتى وكذا ربات النعم أو الخير Charites يعنى أن برنامج الدراسة عندها تضمن بسوداً جادة للغاية ولم يكن تعليم بنات سافو فنون الموسيقى والرقص والشعر يهدف إلى تخريج المحترفات فى هذه الفنون، وإنما كان يرمى بالأساس إلى تكوين الشخصية النسائية المتكاملة والصالحة بوصفها مدرسة وكمدرسة ناجحة وشاعرة موهوبة إقتنعت سافو بأن أفضل وسائل التعليم هو الحب فسبقت سقراط بذلك. ولكن إذا كان الأخير قد أصر على الجانب الروحى للحب، فإن سافو فيما يبدو قد تعدت إلى ما وراء ذلك. فهذا أمر ليس بمقدورنا أن ننكره بيقين، لأن القدامى الذين نقلوه لنا كانوا ولا شك قد قرأوا كل أشعارها، وكانوا بالقطع على علم بها وبشخصيتها أكثر منا. إنهم لم يتركوا مجالاً للشك بأن سافو كانت - على حد قول شاعر فرنسا الحديث بودلير - "الشاعرة العاشقة لتلميذاتها".

كان الحب بلا منازع هو أهم أغراض الشعر الذى نظمته سافو. وهى أحياناً تعبر عنه ببساطة وبلغائية، وأحياناً أخرى برقة وبعمومة، ولكنها فى كل حين تعانى من عاطفة مارية. ولا يلعب الرجال دوراً بارزاً فى حياتها وأشعارها، أو على الأقل لا يقارن دورهم بدور النساء اللاتى يظهرن فى أشعارها على نحو مستمر، وصورتهم دائماً مشرفة تبعث على البهجة. وهذا ما يعكس إحساس الشاعرة بحورهن من حب عاطفى. ووصلتنا شذرات عديدة تتحدث عن هؤلاء النسوة بالإسم، ومنهن نذكر أثيس Atthis التى تحظى بمكانة خاصة فى قلب سافو (شذرة ٤٠ و ٤١)، وجيرينو Gyrinno و أناكتوريسا Anaktoria وجونجيسلا Gongyla وأريجوتا Arignota. وفى إحدى الشذرات تقول سافو إنها تحسد زوج حبيبها فهو كالإله لأنه حظى بها دونها. فهى نفسها أى سافو عندما تراها يكاد يغمى عليها من شدة الإعجاب وقوة الإنجذاب. ومن نافلة القول أن هذه العاطفة التى أحست بها سافو تجاه النساء أمر غير عادى ويخالف المألوف. مع أنه

ليست لدينا أية أدلة على أنها عاطفة وصلت بالشاعرة إلى حد المرض والشذوذ. وقد لا يتعدى الأمر مجرد حب رومانسي يمكن أن يتبادل الإحساس به أبناء أو بنات الجنس الواحد.

نظمت سافو أيضاً أغاني الزواج Epithalamia كما أنها أعطت إسمها للمقطوعة الشعرية stanza المعروفة باسم "السافية" Sapphic والتي نظم كثير من الشعراء قصائدهم على شاكلتها - أى فى مقطوعات سافية - ومن بين هؤلاء الشعراء هوراتيوس نفسه وكذا كاتوللوس الذى قلدها (قصائد ٦١ و ٦٢)، وكلاهما من أكبر الشعراء الغنائيين فى روما^(٣٩). وفى إحدى الشذرات التى وصلتنا منها تتحدث سافو عن أخيها وإسمه خاراكسوس، الذى كان قد ذهب إلى مصر وهناك وقع فى حب غانية إسترأها. تعطيها سافو إسم دورىخا Doricha، شذرة ٢٦) بينما يسميها هيرودوتوس رودوبس، وهى امرأة مشهورة ازدهرت فى عصر أمازيس (٥٦٩-٥٢٦). ويحكى لنا أوفيدىوس أن خاراكسوس تحول ليكون فيما بعد قرصانا بعد أن فقد ثروته فى مصر. ولدينا شذرة أخرى من سافو (٢٥) تتضرع فيها إلى بنات نيريوس أى عرائس البحر أن يعيدن إليها أخيها سالما، وأن يرزغن فى عقله رأيا أفضل عما يحبونه وينتظرونه. ومن الجدير بالذكر أن إحدى قصائد سافو (شذرة ٥٥) تدور حول زواج هيكاتور من أندروماخي.

وكانت سافو - مثل ألكايوس - تتغنى بأشعارها لنفسها ولدائرة ضيقة من صديقاتها وتلميذاتها، وليس بالضرورة فى أية مناسبة عامة أو خاصة. ولذلك نراها تنظم أشعارها باللهجة الليسية المحلية، وإن داخلتها مفردات من الموروث الملحمى. ومن المحتمل أن الأوزان التى إستخدمتها - هى وألكايوس - جاءت من الأغاني الشعبية التقليدية، ولا تزال الوحدة العروضية فيها هى "المقطوعة" strophe، التى نادرا ما زادت على أربعة أبيات، بل هى فى الأغلب من يتين

(٣٩) أحمد عثمان: الأدب اللاتنى العصر الذهبى، ص ١٤٣-١٥٩، ٢٨١-٢٩٧.

لا أكثر. وهى بالطبع تختلف فى الشكل والمضمون عن الأغنية الجماعية.

وتختلف سافو عن ألكايوس فى أنها لم تذكر كثيراً الأحداث السياسية التى عاصرتها وعانت هى نفسها منها. ذلك أنها ركزت شعرها وكرست موهبتها لعواطفها الخاصة. وفى أطول شذرة وصلتنا من قصائدها مخاطب سافو أفروديتى. ثم تحكى لنا كيف أن هذه الربة قد ظهرت لها بعد أن نزلت من السماء فى عربة وسألته عن متاعبها، ثم طمأنتها وبشرتها بأن كل شئ سيكون على خير ما يرام مستقبلاً، وقالت لها (شذرة ١ بيت ٢١-٢٤):

"إذا كانت (أى جيبتها) تهرب منك الآن، ستجربى حلفك فيما بعد
وإذا كانت ترفض هداياك، ستمنحك هى الهدايا عما قريب
وإذا كانت لا تحبك، سوف تخضع لسلطان الحب شاءت أو لم تشأ"

وللعاطفة فى قصائد سافو ألوان متعددة. ولكنها فى كل حال تعمق الإحساس بها، ولا تكفى بمجرد الوقوف عند أى مظهر من مظاهرها. تقول لنا إنها ذات مرة غت فتاة تجلس إلى جوار رجل تحبه، تتحدث إليه وتضحكه فغلبتها - أى سافو - العاطفة وغشتها مشاعر الغيرة. وإنعكس ذلك فى بعض الأعراض الفسيولوجية التى إعتورتها، فهى مثلاً لا تستطيع الكلام لأن لسانها يتلعثم، وإبلعت نيران وهاجة تحت جلدها، وطرق طنين مدو أذنيها، فإمتقع لونها ومالت صفرة بشرتها إلى إخضرار الأعشاب، إنها تحس وكأنها على شفا الموت، إذ ستخرج روحها وتفارقه الحياة. أليست مثل هذه الأقوال كفيلاً بتوضيح كيف أن هذه الشاعرة كانت غاية فى تلقائية التعبير عن مكنونات نفسها^٩ نجدها عندما يمتلكها الحب تجاه إنسان ما تريد أن تشاركه كل ألوان المتعة. وكان ذلك بالطبع يجر عليها كثيراً من المتاعب، وساعات مظلمة من الأسى والأسف، ولاسيما إذا فارقه المحبوب. وعندئذ لا نجد لنفسها ملاذا سوى الأغاني.

كم من مرة تتحدث سافو عن فتاة ترحل بعيداً عنها، ربما لأنها تزوجت أو

لأى سبب آخر. المهم أن الشاعرة عندئذ تشعر بفراغ كامل، وينبغي أن نصدقها حين تقول عندئذ إنها تود أن تموت. ولكنها على أية حال لا تلبث أن تفيق من الصدمة رويدا رويدا، ولا سيما عندما تستعيد ذكريات المتعة. على أن حب سافو لتلميذاتها قد جعلهن يحببن بعضهن البعض. وعندما تغيب إحداهن تقول عنها بإسمهن إنها كالقمر بين النجوم تفوقهن تألؤا. وهى أيضاً كالقمر الذى ينعكس ضوءه الساحر على سطح البحر، ويغمر الأرض فتتمش الزهور وتبلل قطرات الندى خدودها. أما عندما تتزوج إحداهن فتتظم لها سافو أغنية الزواج. وذات مرة بالفعل تزوجت إحدى تلميذاتها ولكن فى سن متقدمة نسبيا. وعندئذ شبهتها سافو بالنفحة التى احتلت أعلى مكان بين أغصان الشجرة، فلم ينتبه إليها الشبان الذين يجنون الثمار الدانية أو المتدلية القريبة من أيديهم. ثم تجرى حوارا بين "عروس" و"عذيرتها" - (المجسدة) - (شذرة ١١٤) كما يلى:

"العروس: أيتها العذرية ! إيه يا عذيرتى ! أين ذهبت بعيدا عني ؟

العذرية: لمن أعرد إليك ثانية،... لا لسن أعود أبدا"

وتلتصق سافو بالطبيعة أكثر من ألكايوس، فهى تتعامل معها برقة وشاعرية وتتخذها خلفية للحب الذى كرس حياتها وشعرها له. إنها تلتذذ بذكر أنواع الزهور، وتتغنى بالنجوم التى تخفى وجهها عندما يبرز القمر وتسمى العندليب "رسول الربيع المتحدث بلسان الحب" (شذرة ١٣٦). وأكثر من ذلك تنفذ سافو إلى ما وراء الأشياء، أى إلى القوى الخفية التى تحركها. فهى عندما تخاطب ربات النعم والخيرات أو ربات الفنون تحس بأنها تخاطب كائنات تراها وتتعامل معها بالفعل. ولعل هذا ما يجعل حبها إنسانيا فى عاطفته سماويا فى جزله. إنها عندما تحب تذوب فى المحبوب، فإذا ما غاب الحبيب فقدت سبب الوجود نفسه وأحست بأنها فارغة من الداخل. والحب عندها "حلو فى مرارة العلقم، ومخلوق لا مهرب منه" (شذرة ١٣٠). وهكذا فإن شعرها ينضح بعذوبة قلما نجدها فى الشعر

الإغريقي كله. الحياة بالنسبة لها هي الحب ولا شئ غير ذلك. وهى واثقة من رؤيتها تلك، ولا تزدد فى التعبير عنها صراحة، فهى لا تخجل قط من خضوعها للعواطف الصادقة.

ولكن سافو وكما سبق أن أئنا لا تقصر عاطفتها على تلميذاتها، فهى تحب أخاها وإبنتها كليس التى تقول عنها إنها "مثل زهرة ذهبية" (شذرة ١٣٢)، وإنها - أى سافو - لا تقايضها بمملكة لديها الواسعة بملكاتها وكل ثرواتها. بل إنها تقول لإبنتها كيف أنها لا تستطيع أن تشتري لها إكليلا تزين به رأسها إحتفاء بمناسبة معينة ومن الأفضل الإستعاضة عنه بشئ آخر ! وهذا يعنى أن العاطفة عندها أثمن من كل أموال لديها أى مملكة كرويسوس (قارون ؟).

وتتمتع سافو بروح الدعابة حتى فى أغنيات الزواج. وتتميز بالصدق والحيوية والدفء. نحس بأنها امرأة حقيقية أحبت بالفعل. لم تكن صحبتها للآلهة مانعا أو عاتقا لها فى أن تكون بسيطة وعفوية. فلما إستخدمت المجاز لأنها تتحدث من القلب، وتريد أن يصل كلامها إلى القلب مباشرة. فهى تقول مثلا "إنى أحبك يا أثيس منذ زمن بعيد". وتتحدث عن أفروديتى فتقول "مبتسمة بشفتين خالدين". لا يحتاج فيها إلى صور شعرية يزيده ثراء، لأن هذا الفن الصادق ذهب إلى ما وراء الصور الشعرية، وحقق ما لم يكن ليحققه المجاز. فى قصائدها تتحرك فى عالم كل ما فيه مرئى وملسوس ومحسوس على نحو بلغ من الوضوح ما لا يحتاج إلى زخرف أو شرح إضافى. بل هو عالم يزداد قوة ووضوحا كلما تخلص من التوش وعاش مكتفيا بقواه الذاتية. لا نحس بوجود أية فجوة بين تجربة سافو الفعلية فى الحياة وتعبيرها الشعرى. تبدو أشعارها غاية فى البساطة وكأنها نظمت بلا أدنى جهد، ولكنها فى نفس الوقت غاية فى النسق والإتقان. وتلك قمة شائعة من قمم الشعر الغنائى.

تخاطب سافو امرأة جاهلة فتحقرها، وتقول إن مثل هذه المرأة التسى لم

تقطف شيئاً من ورود بيريا (أى الفنون) ستهيم فى العالم الآخر مهمة مسية، غير مأسوف على موتها. أما فيما يتعلق بها هى نفسها أى سافو فسيكون الموقف جسد مختلف، لأنها ستبقى خالدة أبد الدهر بفضل أغانيها التى ألهمتها إياها الآلهة أى أن الإلهام الربانى للشعر سيخلع عليها صفة الخلود الربانية أيضاً. وليس لدينا ما يفيد بأن سافو كانت تشغل منصباً رسمياً، كأن تكون كاهنة فى معبد أفروديتى. ولكن لا يمكن أن نتفهم هذه الشاعرة حق الفهم ما لم نضع فى الاعتبار ورعها العميق وإيمانها الثابت بأن الآلهة راضون عنها ويؤيدونها، بل وبفرضون عليها أن تستغل مواهبها إلى أقصى ما تستطيع. إنها امرأة ليست كبقية النساء وهذا معنى تجده فى مخاطبة ألكابوس (شذرة ٣٨٤) لها حيث يقول:

"أى سافو ! أيتها المقدسة ! يا ذات الشعر البنفسجى والبسمة العذبة
إبى أتلهف للحديث إليك بيد أن الجباء يمنعنى"

ولنا أن نضع لكلمة "المقدسة" ما شاء من معان، ولقد ظلت صفة القدسية لاصقة بها، حتى بعد أن هاجمها شعراء الكوميديا^(٤٠) إبان القرن الخامس، إلى حد أن أفلاطون قد وضعها بين ربات فنون الشعر نفسها كما سبق أن أغما^(٤١).

(٤٠) تحمل ست كوميديات مفقودة عنوان "سافو" تسب أقدمها إلى أميسياس Amcipsias وأخرها إلى ديفيلوس Diphilus وهناك كوميديتان بعنوان "فازن" Phaon وخمس بعنوان "الليوكاديبه" سبه إلى ليوكاس.

(٤١) عن سافو ومريد من التفاصيل عن شخصيتها وطبيعة أشعارها أنظر المرجع التالى.
D.L. Page. Sappho and Alcaeus (Oxford Clarendon Press 1955), passim esp. pp. 110-146.

وقد ترجم الدكتور عبد الغفار مكاوى شذرات سافو إلى العربية فى كتابه الشيق: سافو شاعرة الحب والجمال عند اليونان. دار المعارف بمصر (تاريخ الشعر؟).

أما عن تأثيرات سافو فى الشعر الإغريقى الرومانى والعصور الوسطى من ناحية والشعر الأوروبى الحديث والمعاصر من ناحية أخرى فأنظر:

D.M. Robinson, Sappho and her Influence (Our Debt to Greece and Rome),
Cooper Square Publishers Inc. New York 1963.

وعاش الكايوس مع سافو في نفس مدينة موتيليني ونظم أشعاره فيما بين ٦١٠ و ٥٨٠. ويقال إنه أحب هذه الشاعرة ولكنها صدته ووصلتنا أخبار هذا الحب في شذرة باقية من أعماله (٦٤). كما أن هناك رسما على إناء أثري kalathos يورخ بعام ٤٨٠ ويصور لقاء بينهما. ومع ذلك فهناك من العلماء الدارسين من يرون أن قصة الحب بين الكايوس وسافو من نسج الخيال. تخاطب إحدى قصائده على أية حال سافو ووصلتنا الأبيات الأولى منها، وهي التي ترجمناها وأوردناها في نهاية الفقرة السابقة، أما رد سافو فقلت فيه (شذرة ١٦٠):

"إن كانت الرغبة في قلبك من أجل الخير والجمال فحسب
وإذا كان لسانك عفا لم ينبس بينت شفة خبيثة
فإن الحياء لن يحجب عني بريق عينيك"

كان الكايوس محاربا وجوالا يطوف ببلاد الإغريق هنا وهناك، ولكنه في فترات التوقف عن القتال والترحال كان على استعداد لأن يغنى الأغاني عن الخمر والحب. ونظم كذلك أناشيد دينية تكريما للآلهة أبوللون الإيثي وهرميس والربة أثينة وديونيسوس وهيفايستوس، بل وللبطل أخيلليوس وأياس وكذا عرائس البحر. وبالطبع له أناشيد تكرم أفروديتي وإيروس، ولكن معظم أشعاره مستوحاة من تجارب حياته غير المستقرة والمليئة

= وقد عقد في مسقط رأس سافو إريسوس في أغسطس ٢٠٠٠ أول مؤتمر دولي عنها باليونان حيث أقيمت بعض أشعارها بمصاحبة الموسيقى ودار نقاش بين العلماء المختصين حول دورها في الشعر الإغريقي والعالمي وتأثيرها في الشعر والموسيقى حتى القرن الحادي والعشرين. ومن أحدث الدراسات حوفا نشر إلى:

- R. Bagg, "Love, Ceremony and daydream in Sappho's lyrics", Arion 3 (1964) pp. 44-82.
J.A. Davison, From Archilochus to Pindar. (London 1968), pp. 226-241.
M.L. West, "Burning Sappho", Maia 22 (1970) pp. 307-330.
M.L. Lefkowitz, "Critical Stereotypes and the poetry of Sappho", GRBS 14 (1973) pp. 113-123.
G. Nagy, "Phaethon, Sappho's Phaon and the White Rocks of Leucas "HSCP 77 (1973) pp. 137-177.
C. Segal, "Eros and incantation: Sappho and oral Poetry", Arethusa 7 (1974) pp. 139-160.

بالتقلبات والقلقل في معترك السياسة والحرب ومغامرات الحب. وقيل إنه نفى إلى مصر وعاش هناك بعض الوقت. وهو مثل أرخيلوخوس فقد درعه في إحدى المعارك التي خاضها موطنه ضد أثينا في نزاع حول ملكية سيجيون بمنطقة طروادة عام ٦٠٦^(٢١). ويرى الكايوس أن الخمر دواء لكل داء، وعلاج شاف لكل الشرور مما في ذلك سوء الحظ والشيخوخة (شذرة ٨٦٥). بل إنه يرى أن الخمر هدية ثمينة ونعمة جلييلة قدمها ديونيسوس للبشر عطفاً عليهم ونفعاً لهم، سواء أكان الجو عاصفاً زمهريراً أو حاراً خانقاً (شذرة ٩٠).

كان الكايوس صبياً لا يزال حين خلع أخواه أنيميديداس وكيكيس الطاغية ميلانخروس حيث تلاه ميرسيلوس الذي ساعده دينومينيس وبيتاكوس. ويبدو أن الكايوس في مطلع الشباب كان متمرداً على هؤلاء الطغاة الثلاثة مما أدى في النهاية إلى طرده أي نفيه إلى بيرها Pyrrha. وهناك نظم قصيدة (شذرة ٤٢ وربما ١٣٠) يصف فيها اضطراب الأحوال السياسية مستخدماً لغة بحرية مجازية. ثم قامت معركة سقط فيها ميرسيلوس صريعاً (شذرة ٣٣٢) فبعتلى كرسى الحكم من بعده بيتاكوس الذي فيما يبدو كان الكايوس على علاقات ودية معه. فاشتركا معا في المعركة ضد أثينا حول سيجيون حوالى عام ٦٠٦. وهى المعركة التى فقد فيها درعه كما قال لنا فى أشعاره (شذرة ٤٢٨)، وتم التوصل إلى عقد معاهدة سلام ووصلت قوة بيتاكوس وسلطانه إلى الذروة. وعندئذ هاجمه الكايوس بقصيدة قال فيها إن إنتخابه بعد ضربا من الجنون (شذرة ٣٤٨). بل تنذر بعض العيوب الخلقية والخلقية فيه مستيراً إلى قدميه المفلطحين وبطنه المنتفخة، وكذا أصله الوضع وعاداته الفجة وخيانتة لرفاقه القدامى. ثم إنتقد زواجه المفض (شذرة ٦٩) وسلوكه الخليع (شذرة ٧٠) ودهاءه (شذرة ٧٢). ونتيجة لهذا الهجوم نفى الكايوس إلى مصر وأصبح أخوه أنيميديداس من الجنود المرتزقة لحساب ملك بابلون (شذرة ٤٨). ويبدو أن الكايوس قد هاجر أيضاً إلى طراقيا (شذرة ٤٥) وتفاوض مع الليديين (شذرة ٦٩). وقبل أن يعتزل بيتاكوس الحكم

عام ٥٨٠ عفى عن الكايوس الذى لابد وأنه قد عاد إلى وطنه. ولا نعرف شيئا عن حياته ومصيره فيما بعد ذلك.

وفى مكتبة الإسكندرية جمع أريستوفانيس البيزنطى وأريستارخوس أعمال الكايوس فيما لا يقل عن عشرة كتب. ويبدو أنها قسمت حسب الموضوعات، إذ ورد ذكر الأناشيد hymnoi "وأغاني سياسية حزبية" يطلق عليها اسم stasiotika. ويبدو من الشذرات المتبقية لنا أنه كتب أيضاً أغاني فردية عن الأحوال السياسية وحفلات الشراب والحب بالإضافة إلى بعض القصائد التأملية. ويبدو كذلك أنه أعاد صياغة بعض أغاني الفولكلور. أما لغته فهي محلية أيولية مع بعض التأثيرات الهومرية. هذا وتنقل الشاعر بين أوزان عدة.

وبالنسبة للشق السياسى فى حياته وشعره فيبدو أنه أخذ جانب المحافظين، الذين أرادوا الاحتفاظ بسلطانهم التقليدى، فذهبت جهودهم سدى بفضل الطاغية بيتاكوس الذى كان قد حالفهم من قبل. فما أن إنتخبه الشعب حتى حكم عشر سنوات مستديمة، فاستعاد للمدينة سيادة القانون والنظام. بيد أن الكايوس هاجمه بشدة وعنف. فالكايوس مثل ثيوجنيس يتباهى بالتمادى فى كراهية الأعداء وحب الأصدقاء. إنه لا يعرف أنصاف الحلول أو الاعتدال، وعندما يفعل شيئاً يفعله بكل قوته ويصل فيه إلى النهاية. وأغانيه هى إنعكاس لمثل هذه الأفعال. بيد أنه فى أشعاره يظهر تحكما واضحا فى كلماته، بل إن قصائده جد محكمة ودرامية. ومع أن الطبيعة لا تلعب سوى دور الخلفية لأحداث حياته التى يسجلها فى شعره نجده يخاطب نهرا مقدونيا فيقول (شذرة ٤٥ بيت ١-٣):

"أى هيروس يا أجمل الأنهار

تجرى عبر أفينوس إلى مياه البحر الداكنة الزرقاء

وتفيض بالخير عبر الأراضي الطراقية"

وهو يدعو للتمتع بالحياة قائلا إننا لا نعيش مرتين، وينبغى أن نتعلم الدرس من سيسيفوس الذى بالفعل هرب ذات مرة من العالم السفلى، وقد كان أحكم

الناس، ولكنه لم يستطع الهرب مرة ثانية. وألكايوس منل ثيوجنيس يرى أن الفقر يقصم ظهر الإنسان وينغص عليه عيشته، لأنه يفقد المرء الاحترام بين الناس. ويعقد مقارنة بين هيليني صارخة الجمال وجالبة الخراب على الطرواديين وبين ثيتيس التي تزوجت بيليوس وولدت أخيلليوس^(٤٣).

وتقع تيوس على الساحل الأيوني شمال إفيسوس، فهي إذن قريبة نسبيا من ليسبوس. هناك في هذه المدينة ولد **أناكريون** عام ٤٧٠، إذ عرف أنه بلغ سن النصح في النصف الثاني من القرن السادس. ترك تيوس عام ٥٤٥ عندما كان يتهدهدها الخطر الفارسي، وذهب مع بعض مواطنيه لتأسيس مستوطنة جديدة في طراقيا هي أبديرا. وعاش أناكريون في جزيرة ساموس المواجهة لأيونيا، بعد أن استدعاه طاغيها بوليكراتيس لكي يعلم ابنه الموسيقى. ويبدو أن أناكريون كان يميل إلى حب الملذات وحياة المتعة، دون أن يصل في ذلك إلى حد الإخلال أو الغلظة، بل يدخل هذا الأسلوب في إطار ما نسميه الحياة الأيوسية Bios Ionikos في أكمل صورها. وهي حياة كان المحافظون على التقاليد القديمة والمدافعون عن الأخلاق القويمة ينظرون إليها شذرا. أما الأدباء والفنانون فكانوا معجّنين بها غارقين فيها إلى أذانهم.

نظم أناكريون شعراً يتواءم مع جمهوره الأيوني في لغة سلسلة وأوزان سهلة، وحمل قصائده فكراً صريحاً ومعان واضحة. تشمل أشعاره موضوعات الحب والخمر ومناحة الآلهة، والثناء على بعض الرجال وهجاء بعضهم الآخر، ورتاء بعض الأصدقاء ممن سقطوا في ميدان الوغى. وتشبه بعض قصائد أناكريون "أغاني اللولائم" skolia وهي أغاني كانت تؤدي بعد تناول وجبة الغداء لتسلية الضيوف، وكانت أحيانا أغاني فردية وأحيانا جماعية. وسببت إلى كل من أناكريون وألكايوس بعض هذه الأغاني. وهناك شاعر من نفس بلدة أناكريون - عاش قبله أو عاصره - يدعى بيثيرموس Pythermos نظم أغاني شراب.

(٤٣) عن ألكايوس راجع.

A.W. Gomme, "Interpretations of some poems of Alkaios and Sappho" JHS 77 (1957) pp. 255-266.

Kirkwood, Early Greek monody, pp. 53-99 Burnett, op, cit., passim.

وبقى لنا منه بيت واحد معناه "كل الأشياء الأخرى فيما عدا الذهب لا تساوى شيئاً"
Ouden en ara t'alla plen ho chrysos. ووصلتنا أغنية من "أغاني الولايم" عثر عليها
 في أتيكا وتقول:

"بالنسبة للإنسان تأتي الصحة أولاً، فهي أفضل الممتلكات
 وبعدها ثانياً أن يولد جميل القسمات
 وثالثاً الثروة التي يكسبها بشرف
 ورابعاً أيام الشباب يقضيها في متعة مع الصحاب"^(٤٤)

وتعزى بعض هذه الأغاني إلى شاعرة مجهولة تدعى براكسيلا^(٤٥) عاشت
 إبان منتصف القرن الخامس.

ولقد فضل أناكريون وزنا خاصاً أطلق عليه اسمه فيما بعد، إذ نظمت به مجموعة من
 الأغاني في وقت لاحق، وإن كنا لا نعرف تاريخها بالضبط، ولكنها بلا شك تنتمي إلى ما
 قبل العصر السكندري، وتعرف باسم "الأناكريونيات" *Anakreontea*. وهي الأشعار التي
 جعلت الشاعر يكسب شهرة عالمية في عصورنا الحديثة. ولقد أصدر أريستارخوس أعماله
 في ست كتب مقسمة إلى الأغاني الفردية *mele* والإياميات *iamboi* والإليجات
elegeia. واحتوت المجموعة الأولى على قصائد غنائية فردية في الغالب مثل أناشيد للربة
 أرتميس ولإله الحب إيروس، وكذا لديونيسوس إله الخمر وأغاني حب لكليوبولوس وأغاني
 غداء وأخرى لحفلات الشراب. وهي مكتوبة باللهجة الأيونية الدارجة مع تأثيرات هومرية
 أو أيونية. وفي الشذرة رقم ١١ نجد قصيدة غنائية بعنوان "إلى إيروس" *eis Erota*، ولو
 أنها اشتهرت باسم "المعركة"، والتي ترجمها عملاق المسرح العربي توفيق الحكيم في كتابه
 "عصفور من الشرق" عن اللغة الفرنسية كما يلي:

"إني أريد... أريد أن أحب

Scolia Attica, No. 7. cf. Athen. 15- 693f- 695f.

(٤٤)

Segal, in CHCLG, pp. 239-241.

(٤٥) عن هذه الشاعرة راجع:

ولقد زين لى "الحب" (إيروس) أن أحب
 فأيت من جهلى أن أصغى إليه
 فقبض من فوره على قوس من ذهب !
 ودعانى إلى القتال.. لبست له الحديد..
 فامسكت بالرمح والدرع !
 ونهضت كائى أشيل (أخيلليوس)
 أنازل "الحب" (إيروس) فسدد لى سهامها
 حدث عنها فطاشت، ونفذت سهامه
 فتقدم إلى يتقد عضبا
 وهجم على فاخترق جسمى
 ونفذ إلى قلبى !... وإنهزمت
 يالها من حماقة أن أتقى بدروع !
 أى سلاح خارجى ينتصر على الحب (إيروس)
 إذا كانت المعركة قائمة داخل نفسك ؟ !"^(٤٦)

ولقد عاصر أناكربون الشاعر إبيكيوس - الذى سنتحدث عنه فى إطار الأعانى
 الجماعية - إذ عاشا معا تحت رعاية طاعية ساموس بوليكراتيس. كما عاش بعض الوقت فى
 أثينا ببلاط طاعية آخر هو هيبارخوس ابن بيسيسراتوس، وكان صديقا لكسانثيوس والد
 بريكليس، ولقد كرم أناكربون فى أثينا إذ يقال أن تمثالا قد أقيم له فوق الأكروبوليس.
 المهم أنه شاعر بلاط تقليدى ذو ألحنية ودفء، لأنه عندما مات فى سن الخامسة والثمانين
 كان لا يزال محتفظا بحيويته. ويقال إنه مات بسبب بذرة عنب توقفت فى حنجرته !

A.H. Bullen (ed.), Anacreon with Thomas Stanley's translation (London 1893), (٤٦)
 pp. 28-30.

وقارن أحمد عثمان: المصادر الكلاسيكية لسرح توفيق الحكيم. دراسة مقارنة. الطبعة الثانية لوجمان
 ١٩٩٣، ص ٢٤٥-٢٤٧.

سئل أناكريون ذات مرة لماذا لم يكتب أناشيد طقوسية للآلهة كالشعراء القدماء، بدلا من أن ينظم الأشعار متغنيا بجمال الغلمان. فرد قائلا "لأن هؤلاء هم آلهتنا". وهو يقول عن إيروس "سيد الآلهة وسانس البشر". لقد حاول أناكريون - مثل إبيكوس - أن يعطى لأشعاره أهمية أكبر وأقفا أوسع باستخدام الأسطورة والرمز. فهو يصور إيروس إله الحب صيّا يلعب ألعابا بهلوانية فوق الجبال مع العرائس وأفروديتي نفسها. وهو يتحدثاه عندما يلتقى إليه بكرة ذهبية، أو يضربه ببلطة، أو يتحرش به للدخول في ملاكمة وجهها لوجه، أو يأخذه ليطير به فوق السحاب على أجنحة ذهبية. وهي رموز تزيد عن مجرد كونها تشبيهات. ولا تصل إلى حد الأساطير. إنه ضرب من مسرحية المشاعر عندما يتجبل الشاعر نفسه في عدة مواقف وهمية، وإن كانت تستند إلى قصص شائعة ومألوفة فهو مثلا يتخيل نفسه وقد ألقى بجسده من فوق صخرة ليوكاس، وهي الصخرة التي يلتقي الشعراء المنكوبون في الحب إلى البحر بأنفسهم من فوقها كما فعلت سافو من قبل. وهو يقول إنه سيج في بحر الحب متخذاً قراراً يائساً. وهو يرغب في الاعتدال ولا يود أن يكون ثريا إلى حد الفحش، ولا مسنا إلى حد العجز، إذ يقول (شذرة ٣٦٠)

"إني لا أطلب قرن الكثرة

من أمالثيا^(٤٧)، لا ولا أرغب

في أن أعيش قرى ونصف

مثل ملك تارتيسوس Tartessos"^(٤٨).

(٤٧) أمالثيا Amaltheia إما أن تكون العنزة التي أرضعت زيوس الطفل عند ما ولد في كريت، وإما أن تكون إحدى عرائس الطبيعة، أو بنت ميليسوس ملك كريت التي أطعمت زيوس الرضيع لبن العنزة فأعطاه زيوس فيما بعد قرنهما. وهذا القرن هو الذي يطلق عليه اسم "قرن الكثرة" أو "الوفرة" لأن من يمتلكه ينال كل شيء، إذ يكفيه أن يتمنى فيجد ما يشاء في القرن الذي يعرف باللاتينية باسم Cornucopiae.

(٤٨) لمزيد من الدراسات حول أناكريون راجع.

Bowra, Greek lyric Poetry. 2nd ed. (Oxford, 1961) pp. 268-307.

M.H. da Rocha Pereira, "Anakreon", Das Altertum 12 (1966) pp. 84-96.

M.L. West, "Melica" CQ n.s. 20 (1970) pp. 209-210.

Kirkwood, Early Greek monody, pp. 150-177.

الفصل الخامس

الأغاني الجماعية

من الطبيعي أن يعرف الغناء الجماعي أى شعب تذوق فن الموسيقى بصفة عامة وممارس الغناء الفردى بصفة خاصة. ويذكر هوميروس الغناء الجماعي فى "الإلياذة" (الكتاب الأول بيت ٤٧٢) على أنه شئ مألوف فى عصره. وبما أن الغناء - باعتباره جزءاً من الموسيقى - قد شكل بنداً مهماً فى برامج التربية ببلاد الإغريق، واحتل مكانة لا تقل عن تعليم القراءة والكتابة، فلقد نجم عن ذلك توافر أعداد كبيرة من الفتيان والفتيات الذين يجيدون هذا الفن، ويمثلون كوادراً فنية يمكن أن يستغلها أى شاعر غنائى. والإغريق بطبعهم ميالون إلى ممارسة فن الرقص (وهذا أمر ملحوظ حتى فى أيامنا هذه ببلاد اليونان الحديثة). ومن ثم توافرت العناصر الثلاثة الرئيسية لتطوير فن الغناء الجماعي (الكورالى): أى الكلمات المنظومة نظماً جيداً ومنغماً، والموسيقى المصاحبة، والحركة التعبيرية الرشيقة. وصار من اليسير تشكيل الجوقات وتدريبها. كان يكفى لإنجاز عرض غنائى جماعى وجود أحد الفنانين المحترفين ليكون مسئولاً عن نظم القصيدة الغنائية، وتأليف الموسيقى المتناغمة معها، وتدريب أفراد الجوقة على الرقصة المعيرة عنها والمواكبة لها. كان هذا الفنان إذن هو قائد عملية العرض كلها من أولها إلى آخرها. وقد يساعده أحد العازفين على آلة وترية وآخر على آلة نفخ، ولكنه هو "المايسترو" الذى يحرك كل أعضاء الفرقة. ولقد تفوق الدوريون على غيرهم فى هذا المضمار، وبرز من بينهم أهل البلوبونيسوس وجزيرة صقلية بصفة خاصة. بيد أن بويوتيا قد أسهمت بأعظم شاعر غنائى عرفته بلاد الإغريق ألا وهو بنداروس.

كانت الأغنية الجماعية إذن مرتبطة بالرقص، وهذا أمر أثر فى طبيعتها. إذ كانت الرقصات فى الغالب ثابتة وشكلية، بل كانت تعاد نفس الحركات إذا تكرر النغم. ولقد انسحب ذلك على كلمات الأغنية التى إتسمت أيضاً بالشكلية، وظل

الأمر كذلك حتى تطور الشعر الغنائي الإغريقي فيما بعد منفصلاً عن فن الرقص قبل القرن الرابع. وينظم الشعر الغنائي الإغريقي في "إستروفات" أو 'مقطوعات'. ففي كل أغنية كانت الإستروفة أو المقطوعة من الناحية العروضية تتكون من جزئين مختلفين، هذا منظوم بأسلوب وذلك بأسلوب آخر. ثم تأتي الإستروفة الثانية (أو المقطوعة الثانية) وهي بدورها مكوسة من جزئين (الثالث والرابع هنا)، فالثالث يماثل الجزء الأول في الإستروفة الأولى، والرابع يماثل الجزء الثاني بها وهكذا.

ولما شعر الإغريق بأن هذا الشكل العروضي للأغاني الجماعية يحتاج إلى بعض التعديل، إتبعوا البنية الثلاثية أى أن الأغنية صارت تتكون من ثلاثة أجزاء رئيسية هي: إستروفة strophe وأنتيستروفة antistrophe وإبودوس epodos. والكلمات الثلاث تعني على التوالي: الدور، ورد الدور، ما بعد الأغنية. وصارت هذه البنية الثلاثية هي الوحدة المتكررة (مع التنويع والتغيير في الترتيب) بدلا من الإستروفات (المقطوعات) الصغيرة في الشكل العروضي الأقدم.

ومع ذلك فلا بد من التنويه إلى أن هناك فروقا شتى بين كل قصيدة وأخرى من حيث البنية العروضية، بحيث يمكن القول إنه من بين كل قصائد الشعر الإغريقي الغنائي التي وصلتنا لا توجد قصيدة مطابقة للثانية. ولو أننا يمكن أن نقسمها إلى مجموعات متجانسة من حيث الأوزان. وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على أن الشكلية الخارجية هذه، المتمثلة في البنية الثلاثية أو غيرها، لم تضع الغناء الإغريقي في قالب متجمد. إذ لازالت أمام الشاعر الغنائي فرصة واسعة ومجال رحب للاختيار والمفاضلة بين الأوزان المختلفة. ولأن اللغة الإغريقية بطبيعتها لغة تركيبية لا تحليلية، بمعنى أن وظيفة كل كلمة ومعناها يتحددان من نهايتها، فإن ذلك سهل على الشعراء وضع الكلمة في أى مكان بالبيت، وهذا ما يجعل الشاعر يهيمن على كلماته وأوزانه على نحو لا تعرفه بعض اللغات الحديثة.

وليس هناك ما يستوجب أن تكون الأغنية الجماعية قصيرة، بل هي بالفعل ليست كذلك عند الإغريق. فالكمان منذ القرن السابع كان قد نظم بعض الأغاني في مائة بيت أو تزيد، ولم تجد الجوقات غناء في غنائها. وذهب ستيخوروس إلى أبعد من ذلك حيث نظم أغاني بلغ طولها عدة مئات من الأبيات كقصيدة "الأوريستيا"، التي طبعها القدامى في كتابين ولكنها للأسف لم تصلنا. ولعل أطول القصائد الغائية التي وصلتنا هي "البيثية الرابعة" لبنداروس حيث تبلغ الأربعمائة بيت ونظمت عام ٤٦٢. وهنا ينبغي أن تذكر أن طول الأغنية الإغريقية الجماعية هو ملمح ملحمي موروث. بيد أنه بعد ستيخوروس على أية حال وبصفة عامة صارت الأغنية لا تزيد كثيرا على المائة بيت. ومع ذلك فهي بصورتها هذه لا تزال طويلة بالنسبة للشعر الغنائي في عصرنا الحديث.

وتلعب المناسبة العامة التي تقال فيها الأغنية الجماعية دورا حيويا في تشكيلها أكثر مما يحدث في الأغنية الفردية، التي في الأغلب يتغنى بها الشاعر لدوافع محض ذاتية. فالأغنية الجماعية إذن هي أغنية المناسبات العامة، التي يستدعي فيها الشاعر لكي يؤدي واجبه إزاء مجموع الناس^(٤٩). ولقد بدأ الشعر الغنائي الجماعي أصلا من أناشيد يتوجه بها المتعبدون للآلهة في نصرعاتهم وصلواتهم. ولذا فإن الآلهة موجودون في أغراض الشعر الغنائي^(٥٠) الجماعي عما في ذلك المراثيات وأغاني العذارى وغيرها.

(٤٩) A. Griffiths, "Non aristocratic elements in archaic poetry", pp. 85-103. in أنظر -

A. Powell (ed.), The Greek World, Routledge, London and New York 1995.

R. Thomas, "The Place of the poet in archaic society", pp. 104-129, ibidem.

(٥٠) عن مزيد من التفصيلات حول الشعر الغنائي عامة والشعر الغنائي الجماعي بصفة خاصة راجع

C.O. Pavese, Tradizioni e generi poetici della Grecia arcaica. Roma 1972.

B. Gentili, "Lirica greca arcaica e tardo-arcaica" in Introduzione allo studio della cultura classica. Milan 1972.

Idem, "Storicita della lirica greca" in Storia e civiltà dei greci 11 (Milan 1978) pp. 383 ff.

W.R. Johnson, The idea of lyric: Lyric modes in ancient and modern poetry. Berkeley & Los Angeles 1982.

وأهم أنواع الأغاني الجماعية هي كما يلي.

paian	أغنية النصر بآيان
hyporchema	الهيورخيما
parthenion	أغنية العذارى
hymnos heroikos	الشيد البطولي
encomion	قصيدة المدح أو الشاء
dithyrambos	الديثورامبوس

ولقد سبق أن تعرضنا بالحديث لبعض هذه الأنواع وغيرها في الصفحات السابقة، وستعرف على مزيد من التفاصيل في ثانيا حديثنا عن شعراء هذه الأغاني الجماعية الذين سنتناولهم الآن.

إزدهر **الكمان** (أو الكيمون أو ألكمسيون) حوالي عام ٦٥٤-٦١١. وهناك رواية تقول إنه كان في الأصل من سارديس عاصمة مملكة ليديا بآسيا الصغرى، أحضره إلى إسبرطة عبداً ثم حرره سيده عندما اكتشف موهبته الغنائية يقال أيضاً إنه أول من اخترع شعر الحب. نظم بعض الأناشيد وأغاني الزواج وأغاني تؤديها الجوقة في الاحتفالات العامة والمهرجانات.

وتضم أطول شذرة وصلتنا من أغاني الكمان "أغنية عذرية" parthenion أى أغنية تؤديها جوقة من العذارى، ويبدو أنها كانت تكرىماً للإلهة الإسبرطية اغلية "أورثيا" Orthia. وتكونت هذه الجوقة من إحدى عشر فتاة تقودهن من حملت إسم هاجيسيخورا Hagesichora الذى يعنى "قائدة الجوقة". وبعد سرد أسطورة بطولية عن معركة هرقل مع أباء هيوكوون تدخل فتيات الجوقة في حوار فكاهي مع بعضهن البعض. إذ تبادلن الككات ويقارن جمال هاجيسيخورا بجمال فتاة أخرى هي أجيدو Agido. ويتميز الجو العام للأغنية بما يوحى بأنها تؤدى في وسط عائلي لا في حفل عام. بل أكثر من ذلك ترد في الأغنية إشارة إلى

هاجيسيخورا على أنها "ابنة عم" الشاعر. ولا بد أن جزءاً كبيراً من الأغنية كان يضم مقطوعات فردية قصيرة أو على الأقل كانت تؤديها بعض - لا كل - بنات الجوقة. وتعد هذه الأغنية أول مثل يصلنا من الأغاني الجماعية الإغريقية، وهي على ما يبدو تمثل جزءاً من طقس ديني يزدى قبل شروق الشمس. وفيها تقدم العذارى محراثاً إلى الإلهة المرتبطة بالفجر. أما معنى أسطورة صراع هرقل مع أبناء هيوكزون فهو بصفة عامة أن الكرياء أو الصلف يهلك صاحبه في النهاية لا محالة. ويصوغ الكمان هذه الفكرة بأسلوب فيه الكثير من الخيال والإبهار حيث يقول (شذرة ١ أبيات ١٦-١٧):

"لا تدع أحداً يحاول الصعود إلى السماء تملئ أجنحة الهروب
ولا تدع أحداً يحلم بأن ينال أفروديتي على فراش الزوجية"

إنهما بيتان يوجزان فكرة الاعتدال الإغريقية، ويوصيان بالإكتفاء بالوسط الذهبي، ويقدمان خاتمة متسقة مع معطيات الأسطورة. وفي حديث العذارى عن قائدتهن هاجيسيخورا يشبهنها بالشمس الطالعة أو بحصان السباق "من سلالة الأحلام الجنية"، أما شعرها "فكالذهب الصافي غير المخلوط". تشكو العذارى من قلة زينتتهن إلا أنهن واثقات من فوزهن وكسب قصب السباق في هذه المناسبة التي يحتفلن بها. ربما لا يقوم الكمان نفسه بالرقص والغناء معهن، إلا أنه قد نجح في تقمص شخصيتهن وعبر خير تعبير عنهن وعن المجتمع الإسبرطي، وبعبارة أخرى لقد وجد الشاعر في أغنية العذارى هذه امتداداً لنفسه وأحاسيسه.

وفي شذرات أخرى نجد الكمان يتغنى بالحب. ويقال إن الشاعر أحب امرأة تدعى ميجالوستراتا Megalostrata التي يحكى أيضاً أنها كانت شاعرة. وتدور قصائد غنائية أخرى للكمان حول الطعام والشراب وحب الطبيعة وسكون الليل وما إلى ذلك. وفي إحدى القصائد يعبر عن أمنيته الذاتية في أن يصبح طائراً أو بالتحديد "طائر الربيع المقدس المصبوغ بقرمزية البحر" halykon. ووصلتنا شذرة من أغنية له يقول فيها إن "القيثارة الجميلة تلعب دوراً لا يقل أهمية عن

السيف" (شذرة رقم ٤١). وفى شذرة أخرى (رقم ٥٦) يصف مهرجانا ليليا لديونيسوس إله الخمر.

وجمعت قصائد الكمان قديما فى ست كتب، وشاعت أشعاره، وتغنت بها الجوقات فى إحتفالات أرتميس وديونيسوس وأفروديتى وأثينة وغيرهم. وكانت لغته تجمع بين اللهجة الدورية والأيولية وبها أصداء من الموروث الهومرى. بل إنه يستخدم الوزن السداسى فى أناشيده، ولكنه يتحدث فيها عن نفسه. ولا يلتزم الكمان فى أغانيه بالبنية الثلاثية^(٥١).

ويقول هيرودوتوس (الكتاب الأول ٣٣) إن ألوپيون الذى عاش فى بلاط بريانديروس إخترع الديثورامبوس وجعله فناً أدبياً راقياً. والديثورامبوس أغنية جماعية تؤدى تمجيذا لديونيسوس، وورد أول ذكر لها عند أرخيلوخوس الذى يقول "إنى أعرف كيف أقود رقصة الأغنية الجماعية الجميلة، أغنية ديونيسوس الديثورامبية عندما تكون الخمر قد لعبت بفؤادى" (شذرة ٧٧). وفى المرحلة التى يتحدث عنها أرخيلوخوس يبدو أن الديثورامبوس كان لا يزال أغنية مرتجلة يقودها أحد المجتمعين على مائدة الطعام، أو ربما كان قائد الجوقة "الإكسارخوس" exarchos يرتجل بعض العبارات التقليدية بينما يردد الباقيون عبارات مكررة

(٥١) عن الكمان أنظر ما يلى:

- A.F. Garvie, "A note on the deity of Alcman's Parthenion", CQ n.s. 15 (1965), pp. 185-187.
 T.G. Rosenmeyer, "Alcman's Parthenion I reconsidered", GRBS 7 (1966), pp. 321-359.
 F.D. Harvey, "Oxyrhynchus Papyrus 2390 and early Spartan history", JHS 87 (1967), pp. 62-73.
 M.F. Galiano, "Iris, Murdoch, Alcman, Safo y la siesta" E. Clas. 13 (1969) pp. 97-107.
 A. Griffiths, "Alcman's Parthenion: the morning after the night before", QUCC 14 (1972), pp. 7-30.
 J.L. Penwill, "Alcman's cosmogony", Apeiron 9 (1974), pp. 3-39.
 B. Gentili, "Il Partenio di Alcmane e l'amore omoerotico femminile nei tiasi Spartani", QUCC 22. (1976), pp. 59-67.
 C. Calame, Les choeurs de jeunes filles en Grèce archaïque, 11, "Alcman". Rome (1977), pp. 1-55.

(اللازمة). وبناء على ما يرد عند هيرودوتوس يبدو أنه كلما تدعمت عبادة ديونيسوس بروز دور الديثورامبوس بوصفه جزءاً رئيسياً في طقوس عبادته. ودخل هذا الفن أثينا إبان عصر الطفلة حيث كانت المسابقات الديثورامبية تمثل ملمحاً مهماً من ملامح أعياد الديونيسيا الكبرى بعد إعادة تنظيمها. وكانت الجوقات الدائرية المكونة من الرجال والصبية هي أكثر أشكال الشعر الغنائي شيوعاً وأطولها بقاء، إذ كانت لا تزال قائمة حتى القرن الثاني الميلادي.

يحتل الديثورامبوس في الشعر الغنائي الجماعي مكانة خاصة ويستحوذ على إنتباه الباحثين، لأن أرسطو قال بأن التراجيديا نشأت من تطوير في هذه الأغنية الجماعية. ولعل في إرتفاع نسبة الأجزاء الغنائية في التراجيديات الأولى ما يؤيد رأيه، فهي تشكل ما بين الثلث والنصف في "المستجيرات" و "الفرس" و "أجاممنون" لأيسخولوس. وسنرى أن أغاني الجوقة ظلت تشكل جزءاً عضوياً في التراجيديا الإغريقية حتى أواخر أعمال يوريبيديس، حيث قل فيها دور الجوقة كثيراً. وتظهر أغاني الجوقة في التراجيديا نفس ملامح الأغاني الجماعية التي نتحدث عنها الآن في إطار الشعر الغنائي. فهي مثلها تقوم على أسطورة ذات هدف أخلاقي، وتحفل بصور شعرية غزيرة ومكثفة، وتسودها صبغة دورية واضحة. وهكذا يمكننا القول بأن أغاني الجوقة في التراجيديا الإغريقية تعتبر قمة من قمم الشعر الغنائي الجماعي. هذا وسنعود إلى الربط بين الدراما في نشأتها والشعر الغنائي في مطلع الباب الثالث.

إزدهر أريون فيما بين عامي ٦٢٨ و ٦٢٥ وعرف على أنه ابن رجل يسمى كيكليوس، مع أن هذا الاسم الذي يعني "الدائري" قد يكون من نسج الخيال، فهو مشتق من الرقصة الديثورامبية الدائرية. قيل كذلك إنه ولد في ميثينا (واسمها الحديث موليفوس) في ليسبوس وربما تتلمذ على يد ألكمان. وذاع صيت أريون لعدة أسباب منها إرتباطه بالقصة الأشورية الواردة عند هيرودوتوس والتي تقول إنه في إحدى رحلاته - المتعددة - ذهب إلى صقلية وإيطاليا وجمع ثروة طائلة عاد

بها إلى بلاد الإغريق في سفينة كورنثية. وهناك إعرّاض طريقه بعض القراصنة وسمحوا له أن يغنى أغنية الوداع مرتديا ملابس عازف القيثارة قبل أن يلقى بنفسه في البحر. فلما فعل تلقفه دولفين كانت موسيقى أريون قد اجتذبتة إلى المكان، فأنقذه من الغرق وحمله على ظهره حتى رأس تينارون في جنوب شبه جزيرة البلوبونيسوس. أقام أريون معظم حياته في كورنثة أي في بلاط الطاغية بيرساندروس.

احتل أريون مكانة بالغة الأهمية في التاريخ الأدبي رغم أنه لم يصلنا بيت واحد من أشعاره. ولو أن هناك بعض الدارسين ممن لا يقبلون قول هيرودوتوس سالف الذكر، أي أنه مخترع أغنية الديثورامبوس. فالديثورامبوس برأيهم - وهو أحد ألقاب ديونيسوس - لابد وأن يكون أقدم من أريون بكثير. بيد أنه يعزى إلى أريون أنه هو الذى جعل الجوقة تتحلق في شكل دائرة حول مذبج ديونيسوس لرقص وتغنى أغنياتها التي تمجد هذا الإله. وهذه الدائرة هي التي ستشكل ما يعرف باسم الأوركسترا في المسرح الإغريقي. كان أريون ينظم الأغاني الديثورامبية ويدرب جوقات كورنثية على أدائها. ويبدو أنه هو بالفعل الذى أعطى لهذه الأغاني شكلها الثابت، كما جعل لكل أغنية موضوعها الخاص وطبيعتها المميزة^(٥٢)

ويعنى اسم **ستسيخوروس** "مؤسس الجوقة" كما يشي بأنه إسم خيالي، أو على الأقل لقب إشتهر به الشاعر بدلا من إسمه الحقيقي تيسياس Teisias. ولد في صقلية وبالتحديد في ما تاوروس وعاش في هيميرا والتواريخ التقريبية لمولده وماتة هي ٦٢٩/٦٣٢ - ٥٥٣/٥٥٦. جاء إلى أثينا عام ٤٨٤/٤٨٥ عندما فاز أيسخولوس لأول مرة بالجائزة الأولى في التراجيديا. يقول بعض العلماء بوجود شاعرين باسم ستسيخوروس الذى تعزى إليه من الأشعار الغنائية ما يزيد في

(٥٢) وسعود للحديث عن أريون والديثورامبوس بوصفه الجنين الدرامي في بداية الباب التالي.

مجموعة على حجم "الإلياذة" وجمعت أشعاره قديماً وقيل أنها بلغت ٢٦ كتاباً.

يتحدث ستيخوروس في أشعاره على أساس أنه أحد الثمّة في الأساطير وشاعر غنائي كبير له باع طويل ويتمتع بإتساع في الأفق، وهو ما يفربه من رحابة الشعر الملحمي. شملت موضوعات قصائده الألعاب الرياضية الحانزية لبيلياس، وأسطورة هرقل لاسيما حصوله على قطعان جيريون وإحضاره الكلب كيربيروس من العالم السفلي وصراعه مع كيكروبس وبظم أيضاً أشعاراً عن أسطورة سكيلا وكذا خطف زيوس للفتاة يوروبا من مدينة صور الفيبقية، ومأساة إريفيلى، وأحداث كثيرة من احرب الطروادة مثل قتل أجائون وانتقام أوريسيتيس، وأسطورة دافيس الذى أحته إحدى عرائس العابات وسلبته نعمة النصر عندما رأت عدم إحصاه لها. أما أهم قصائده فهي الأناشيد hymnoi التى كانت تنشد ضمن الطقوس وتتوجه بالخطاب لا للآلهة بل للبطال، وتؤديها جوقة على أنغام القيثارة ولكن دون أن يصحبها رقص. وفيها يتغنى بمغامرات أبطال الأساطير والملاحم.

فى قصيدته عن "هيلينى" نجد أغنية تراجعية palinode مشهورة، لأنها أدت إلى نساء رواية عجيبة حفظها لنا أفلاطون^(٥٢). وفحواها أن ستيخوروس فقد بصره لأنه ذكر هيلينى بالسوء. ولم يستطع مثل هوميروس الأعشى أن يشرح مأساته فى أشعاره. ولكنه بوحي من ربّات الفنون أدرك سبب المصيبة، مما دفعه للإسراع بظم الأبيات التالية (شذرة ١٩٢):

"لا... لا أساس من الصحة فى هذه القصة

فلا أنت (هيلينى) أبحرت على السفن ذات الحمولة الكبيرة

لا... ولم تدخل أسوار طروادة قط"

فهو هنا يقول إنها لم تذهب مع باريس إلى طروادة بكنوز الذهب بسبب الحب الذى طعى على قلبها. وهو يعتب على هوميروس لشيوع القصة الأخرى (شذرة ١٩٣). ويعود

فى نفس القصيدة ليلقى اللوم على هيسودوس أيضاً. لأنه جعل هيلينى عشاقا كثيرين وتمضى الرواية إلى القول بأن ستسيخوروس ما أن أنهى نظم هذه القصيدة حتى إستعاد بصره^{٥٤} والجدير بالذكر أن الأسطورة التى يتحدث عنها ستسيخوروس فى هذه الأبيات عن عدم دهاب هيلينى إلى طروادة كان لها أثر كبير فى الشعر الإغريقى. فنحن على سبيل المثال نجد لها صدى فى مسرحية يوريبديدس عن "هيلينى". فالشاعر يورد هذه الأسطورة ويقول إن هيلينى لم تذهب قط إلى طروادة، وإن نسخة لها هى التى أرسلت إلى هناك، أما البطلة نفسها فقد ذهبت إلى مصر ! وهذا يعنى أن الحرب الطروادية لم تقم بسبب هيلينى وإنما بسبب نسخة لها ! فهى إذن حرب عثية^{٥٥}.

ويقال إن ستسيخوروس هو أول من عالج عاطفة الحب معالجة "سيكولوجية" فى الشعر الإغريقى^{٥٥}. ومع أننا لسنا على يقين من الشكل الذى إتخذه أشعاره إلا أنه من المرجح أن بعضها أخذ شكل الديثورامبوس ولا سيما تلك القصائد التى تتبع الأسلوب السردى المميز لهذا النوع من الأغانى الجماعية. وهناك بعض الدارسين يرون أن ستسيخوروس قد تأثر برحلة أريون إلى صقلية وإيطاليا. هذا وقد أصبح ستسيخوروس مرجعا مهما فى الأساطير، لأن كل قصائده تقوم على أساسها. فهو فى القصيدة التى نظمها للألعاب الجنائزية ليلياس (شذرة ١٧٨-١٨٠) يتحدث عن رحلة السفينة أرجو. وفى "الجريونية"، أى قصة إحصار هرقل لقطعان جيريون، يذكر مناجم الفضة فى تارتيسوس. كما يشير إلى حب هرقل الشديد للخمر (شذرة ١٨١)^{٥٦}. وفى قصيدة "حصار طروادة" Iliou Persis يتحدث عن إيبوس صانع الحصان الخشبى فى طروادة (شذرة ٢٠٠). وفى

L. Woodbury, "Helen and the Palinode", Phoenix 21 (1967), pp. 157-176. (٥٤)

F.R.B. Godolphin, "Stesichorus and the origins of Psychological treatment of Love". Classical Studies presented to Edward Capps on his 70th birthday. Princeton University Press 1936, pp. 171 ff. (٥٥)

M. Robertson, "Geryoneis: Stesichorus and the vase-painters, "CQ n. 19 (٥٦) (1964), pp. 207-221.

D.L. Page, "Stesichorus: The Geryoneis", JHS 93 (1973), pp. 136-154.

T.B.L. Webster, "Stesichorus: Geryoneis", Agon 2 (1968) pp. 1-9.

"الأوريستيا" التي يبدو أنها ألفت في إسبرطة أثناء إحتفال للربيع خالف هوميروس، إذ جعل أجاممنون يموت في لاكيدايمون أى إسبرطة (شذرة ٢١١-٢١٢). وضمت نفس هذه القصيدة حلم كليتمنسرا (شذرة ٢١٩) الذي ورد بعد ذلك في مسرحية "أجاممنون" لأيسخولوس. وقد أعطى ستسيخوروس أيضاً في قصيدته دوراً لمربية أوريستيس (شذرة ٢١٨)^(٥٧). وكان ستسيخوروس هو أول من جعل هرقل يرتدى جلد الأسد ويتسلح بالهراوة بدلاً من الأسلحة الأخرى. وكان أول من قال إن الربة أثينة ولدت من رأس أبيها زيوس مدججة بكامل السلاح. وكان أول من جعل جيريون مجنحاً وله رؤوس ثلاث وأجساد ثلاثة. ومارس ستسيخوروس بسبب هذه الأساطير تأثيراً ضخماً على فنون النحت والرسم. ولأنه جعل أغانيه تقرب من الملحمة هجره شعراء الجيل التالي الذين أرادوا مجارة العصر ونزوع الناس إلى القصائد القصيرة^(٥٨).

جاء إيبيكوس Ibykos بن فيتيوس من ريجيون في جنوب صقلية إلى ساموس حيث عاش في بلاط الطاغية بوليكراتيس معاصر كرويسوس (قارون؟) ملك ليديا. حدث ذلك في أواسط القرن السادس. وعندما شرع ينظم الشعر قلد مواطنه الشاعر الصقلي الآخر ستسيخوروس، أى كانت قصائده سرديّة فكتب عن حصار طروادة (شذرة ٢٢)، وعن صيد الدب الكاليدوني (شذرة ٩) ومولد الربة أثينة (شذرة ١٧) وكتب أيضاً عن أورتيجيا (شذرة ٤٠). وضمن أشعاره كذلك بعض الحكايات الصقلية الشعبية. وجمع القدامى أعماله في سبعة كتب واحتوت على قصائد من الشعر الغنائي الجماعي المتطور وقصائد المديح encomia وأغاني فريدة في موضوع الحب. ولقد إستخدم إيبيكوس عدة أوزان وإمتاز أسلوبه بالخيال الواسع والقدرة الفائقة على الوصف وفي معالجة مشاعر الحب وجمال الطبيعة (أنظر شذرات ٣٣، ٣٤، ٣٦).

M.I. Davies, "Thoughts on the *Oresteia* before Aeschylus", BCH 93 (1969), pp. (٥٧) 215-260.

(٥٨) من أحدث الدراسات عن ستسيخوروس ما يلي:

A. Garzya, *La Poesia lirica greca nella Magna Grecia. Le Parole e le Idee XIII* (Naples 1970), pp. 9-14.

ويلتزم إبيكوس بالبنية الثلاثية للأغنية كما أنه يتحاشى الأساطير الملحمية، ويرى أن الحب هو الموضوع الأمثل للشعر الغنائي. وفي إحدى الشذرات (٢٨٦) يقول إن عاطفته عنيفة كالعاصفة التي تهب مع الرياح الشمالية. وهو لا يتحدث عن الحب بصراحة ووضوح سافو ولا ببساطتها، وإنما بفخامة ملكية تتماشى مع حياة البلاط الذي عاش فيه بساموس بالقرب من الطاغية بوليكراتيس كما سبق أن ألقينا. وأطول شذرة وصلتنا منه يخاطب فيها الشاعر ابن هذا الطاغية الذي يحمل نفس إسم أبيه، وتنتهي بإشارة لجمال هذا الغلام الساحر. وفيها يقول إبيكوس عن الأبطال الملحميين (شذرة ٢٨٢ أبيات ٢٣-٢٦):

"تستطيع ربات الفنون

بنات الهيليكون اللاني طالما يغنين بهن

أن يتحدثن عنهنم بطلاقة

أما أي شاعر من البشر فليس بوسعه

أن يسرد كل قصصهم"

وتحكي رواية أسطورية عن موت إبيكوس، إذ جاءت نهايته على أيدي بعض اللصوص قطاع الطرق، الذين هاجموا وقبل أن يقتلوه كانت بعض طيور الغرنوق تحلق فوق رأسه فنظر إليها وقال 'هذه الطيور ستنتقم لي'. "وبعد موته دفن في ريجيون. وعندما كان أحد هؤلاء اللصوص يتجول في المدينة ورأى بعض هذه الطيور ثانية قال لأحد رفاقه "هذه هي الطيور التي ستنتقم لإبيكوس". فما أن سمعه أحد المارة حتى ألقى القبض عليه وعلى جميع رفاقه وقادهم إلى السلطات لمقاصاتهم. ولقد أهاجت هذه الحكاية الأسطورية قريحة الشاعر الألماني الرومانسي شيللر فنظم قصيدة حولها^(٥٩).

ولد سيمونيديس Simonides حوالي عام ٥٥٦ في قرية صغيرة تسمى

(٥٩) راجع الدراسات الحديثة التالية عن إبيكوس:

M. Robertson, "Ibycus: Polycrates, Troilus, Polyxena", BICS 17 (1970), pp. 11-15.

J.P. Barron, "Ibycus: to Polycrates", BICS 16 (1969), pp. 119-149.

F. Sisti, "L'ode a Polycrate" QUCC 4 (1967), pp. 59-79.

بوليس Iulis في كيوس - جزيرة صغيرة فقيرة المياه ارد كثيرة السكان فى شرق أتيكا - لأب يدعى ليوبرييس Leoprepes. هاجر إلى أثينا حيث حظى مثل أناكريبون بحماية ورعاية هيبارخوس الطاغية إبن بيسيستراتوس. وبعد موت هيبارخوس رحل سيمونيديس إلى تساليا. وإبان الحروب الفارسية وفى الثمانينات من عمره إستقر سيمونيديس أخيراً فى صقلية ببلاط هيرون طاغية سيراكوساى. وهناك إلتقى بإبن أخته الشاعر ساكخيليديس وبينداروس أيضاً. ومات عام ٤٦٨ فى سن التاسعة والثمانين. وأثناء إقامته فى أثينا كان قد فاز على أيسخولوس عام ٤٨٩ بالحصول على الجائزة المصودة لأحسن مرثية أو قبرية نظمت لقتلى معركة ماراثون عام ٤٩٠ دفاعاً عن الوطن وبذلك إعتبر سيمونيديس شاعر الحروب الفارسية المتوج. وأكثر من ذلك فإنه قد بلغ قمة المجد عندما فاز بالجائزة السادسة والخمسين بنشيد ديثورامبى نظمه.

يقال إن سيمونيديس هو أول من إتخذ من الشعر حرفة إذ تكسب بهذا الفن. فيحكى أن طاغية ريجيون أناكسيلاس بعد أن فاز فى الألعاب بفريق من البغال طلب من سيمونيديس أن يكتب له أغنية نصر epinikion. فلما تبين سيمونيديس أن ثمن القصيدة المعروف صغير لا يستحق الجهد رفض نظم القصيدة بحجة أن بغال الطاغية من نسل الحمير وليست جديرة بقريحته الشعرية. وفطن الطاغية للسبب الحقيقى فرفع الثمن إلى درجة أن سيمونيديس نظم على الفور أعية يصف فيها البغال بأنها "سليلة خيول سريعة" !

تضم أشعار سيمونيديس الإيجرامات وأغاني الديثورامبوس والأغاني البايانية والهيورخيما وأغاني النصر وكذا المراثى threnoi، وبقيت لنا منه بضع شذرات. وأهم ما يميز شعره العذوبة والصقل، ولكنه من حيث الأصالة كان أقل مستوى ليس فقط ممن سبقوه من الشعراء الفنايين ولكن أيضاً من معاصره الأصغر بنداروس. إتبع سيمونيديس البنية الثلاثية وأضاف شيئاً من الوضوح الدرامى إلى الأغنية الجماعية، إذ جعل الكلمات والموسيقى تواكب وتؤكد حركات الجوقة

ورقصاتها أكثر من ذى قبل. ويقال إن أول قصيدة من نظمته كانت فى الإحتفال بانتصار الملاكى المشهور جلاوكوس من كازيستوس (عام ٥٢١ ؟). وأشهر مراثيه هى تلك التى تغنى فيها بأسطورة دانائى، التى عندما ولدت بيرسيوس وضعتة فى صندوق وألقت به فى البحر (شذرة ٥٤٣ أو Dieh، ١٣). وتعتبر هذه القصيدة من أفضل مقطوعات الشعر الغنائى الإغريقى كله، ويقول فيها:

"عندما هبت الرياح عاصفة

على الصندوق المنحوت

ألقى البحر فى قلبها (دانائى) الخوف والإضطراب

حيث وجناتها مبللة لم تجف بعد.

لفت بيد الحنان طفلها بيرسيوس

وقالت له: يا بنى... ياله من ألم !

نعم الألم الذى يعتصرنى.. أما أنت فمنم

بقلبك.. نبع الطفولة

ثم فى هذا الصندوق - القارب

الموصول بعروق البرنز.. ثم على هذا الفراش الخشن

الذى يلمع فى الظلام

بينما تتمدد أنت فى الشفق الأزرق.

إنك لا تعبأ بهذه المياه المالحة ولا بأعماقها الداكنة،

ولا بالأمواج تقفز من فوق رأسك،

ولا بصفير الريح،

بينما ترقد فى قباط مهدك القرمزى

وتحملك بعينيك الجميلتين إلى أعلى.

وإذا كان الهول فعلا لا يرعبك

فإنك ستعطى لكلماتى آذانا صغيرة.. وصاغية

بنى أمرك أن تنام يا بنى
 وأن تدخل النعاس إلى جفون اليم نفسه
 وإلى جنون الألم الذى لا حد له
 وقد يأتى منك أنت ياريوس الأب
 ما ينم عن أنك قد عدلت عن رأبك.
 فباغفر لى
 أية كلمة قد تكون بدرت عنى فى جراءة
 أو بدون وجه حق وأنا أتضرع إليك"

ومن الملاحظ أن موقف دانائى وعواطفها تجاه طفلها وخوفها عليه وتواضعها وجرأتها كل ذلك يجعل من هذه القصيدة الغنائية شعراً درامياً. فهى أقرب ما تكون إلى تصوير موقف تراجيدى مؤثر. وهذه القصيدة تبدو أكثر تعقيداً من قصائد الشعر الملحمى وتمتع بإستقلال درامى عن الأسطورة التى تدور حولها.

ولقد أصبحت الأغنية الجماعية الإغريقية فى عصر سيمونيدس أكثر شعبية وأوسع ثراء من ذى قبل. فإذا كانت هذه الأغنية فى الأصل ذات نشأة دينية، أى أنها كانت عبارة عن نشيد دينى يكرم الآلهة فى إطار طقوس المعابد. فإنها مع تعدد أغراضها وتطورها لم تفقد هذه الصبغة الدينية. يتحدث سيمونيدس عن مدينة تعانى من إعتداء خارجى أو من اضطراب داخلى فيقول^(٦٠):

"إصغين إلى يا ربات القدر أيتها الجالسات فى أقرب

مكان من عرش زيوس

ونغزلن بمغازلكن وسائل صلبة

وخططاً أو خيوطاً من كل نوع وفوق كل تصور

أنت يا آيسا وكلوثو ولاخيسيس
يا بنات ربة الليل ذوات الأذرع الجميلة !
إصغين لتضرعاتنا أيتها الربات شدييدات البأس
فى السماء والأرض.
إبعثن إلينا بروح القوانين ذات الصدر الوردى
وأخواتها الجالسات على عروش ناصعة
وربة السلام العادلة.. ذات التاج.
أنعمن على هذه المدينة بنسيان النكبات التى تثقل صدرها"

تظهر براعة سيمونيدس أكثر ما تظهر فى القبريات أو المراثيات، فهو فى هذا المضمار لا ينازعه منازع فى إحتلال مركز الصدارة، حتى أن الكثير من القبريات تنسب إليه مع أنها منظومة قبل مجيئه إلى الدنيا أو بعد رحيله عنها. وهو فى هذه القبريات يقول فى كلمات قليلة ما يمكن أن يقال فى كتب ومجلدات بأكملها. وهو أيضاً فى هذه القبريات لا يحفل كثيراً بالحد الفردى فيما عدا القليل من الحالات، كما فعل عندما نظم قبرة العراف الإسبرطى ميغيسستياس Megistias الذى رفض أن يزك رفاقه فى ممر ثرموبيلاي وقتل معهم فى المعركة. إنه إذن يضع المزايا الشخصية والبطولات الفردية فى إطارها الاجتماعى والسياسى وأبرز مثل على ذلك قبريته التى خلد فيها موت الإسبرطيين الثلاثة الذين إستبسلوا فى الدفاع عن ممر ثرموبيلاي حتى ماتوا جميعاً. وتقول هذه القبرة:

"أيها الغريب قل للإسبرطيين إننا نرقد هنا طاعة لأوامرهم"

وبالرغم من شهرة سيمونيدس فى كتابة القبريات تجده يسخر ممن يحاولون تخليد أنفسهم ببناء التماثيل الضخمة أو شواهد القبور الفخمة (شذرة ٥٨٩) إذ يقول:

"من من أولئك الذين يثقون في قدرتهم الذهنية
سيمدح كليوبولوس من ليندوس
عندما يتحدى الأنهار الخالدة والزهور الربيعية الياقة
روهج الشمس الساطعة، وأشعة القمر المتألثة
ودوامات البحر العاصفة.
يتحدى كل ذلك بشاهد قبر حجري ؟
كل الأشياء أقل قدرا وقدرة من الآلهة
فهذا الحجر نفسه يمكن أن تسحقه أيدي بشرية
وأحق من ظن أن مثل هذا الحجر يمكن أن يخلد ذكراه"

تعود شهرة سيمونيدس إلى حكمته أكثر من طلاوة شعره، لأن بنداروس
تفوق عليه بعذوبة أغاني النصر التي صاغها وبشعبيته التي تمتع بها. يحس
سيمونيدس إحساساً عميقاً بالضعف البشري، إذ يقول (شذرة ٥٢١):

"لأنك إنسان لا تقل قط إنك فاعل كذا غدا
وعندما ترى إنساناً سعيداً لا تقل قط
كم من الوقت سيدوم ذلك
فحتى الذبابة طوبلة الجناح ليست أسرع
في دورانها من تقلبات الحظوظ"

ولقد قال سيمونيدس إن الشعر "رسم ناطق". وفي قصائده الغنائية نجده
يرسم مشاهداً مخاطب جميع الحواس. فهو يجعل أورفيوس بموسيقاه يسحر الأحياء
والأشياء، فطيور عديدة تنجذب إلى أنغامه وتسبح حول رأسه، والأسماك تراقص
وهي تقفز من أعماق البحر (شذرة ٥٦٧). فالشاعر بهذا يخاطب حاسة البصر
والسمع، وجاء في وصفه أن صوتاً مفاجئاً كسر حدة الصمت والسكون عندما
ذهبت الريح لتهز أوراق الشجر (شذرة ٥٩٤).

ومع أن سيمونيديس قد أمضى عدة سنوات في قصور الطغاة من الطبقة الأرستقراطية فإن ذلك لم يصل به إلى حد النفاق أو الجبن، إذ تحدث بقدر كبير من الشجاعة. قيل إن سكوباس ملك ثساليا سأله عن القول القديم المأثور عن بيتاكوس "من العسير أن تكون فاضلاً". وبالطبع كان الملك يتوقع من سيمونيديس أن يقول "نعم من العسير أن يكون المرء فاضلاً، ولكنك أنت يا صاحب الجلالة قد حققت العسير". بيد أن الذى حدث هو أن سيمونيديس أعطاه درساً في الفصيلة. إذ قال له إن ألوان الخير متعددة، فالبعض يراها في الصحة وآخرون يرونها في المال وهكذا. ومن ثم فالخير ليس قيمة ثابتة، أى لا يوجد إنسان قط خير على الدوام وإلى الأبد. أما الرجل الفاضل فهو من يبذل أقصى ما في وسعه من أجل صالح المدينة، ويعرف ماذا يفعل بالضبط، أى أنه المواطن الذى يحقق ذاته في العمل المشترك مع أقرانه من المواطنين (شذرة ٥٤٢ أبيات ٣٤-٤٠).

"ليس قط وضعاً أو ذا عقلية فارغة

من سكنت العدالة قلبه،

العدالة التى تنفع المدينة.

إنه رجل فاضل

ولا لوم عليه أن أجيال الحمقى تتزايد

فكل الأشياء في غاية الجمال

مالم تحالطها الخسة"^(٩١)

ولدت الشاعرة **كويينا** في تاناغرا بإقليم بويوتيا. وهناك رأيان في تاريخ

(٩١) عن سيمونيديس من كيوس راجع الدراسات التالية:

J. Svenbro, *Le parole e le marbre*. (Lund 1976) pp. 141-172.

Fränkel, op. cit., pp. 303-324.

P.E. Easterling, "Alcman 58 and Simonides 37," *PC PhS* n.s. 70 (1974), pp. 37-43.

M. Detienne, *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*. Paris 1967 pp. 105-123.

B. Gentili, "Studi su Simonide" *Maia* n.s. 16 (1964), pp. 278-306.

حياتها أحدهما يقول بأنها معاصرة لبنداروس، والثاني يعتبرها من أهل العصر الهيلينستي أى عاشت بعد عام ٣٠٠. ووفقا للرأى الأول أبدت كورينا لبنداروس الشاعر الشاب بعض إشارات التودد والحب. ويقول أصحاب هذا الرأى إنها ولدت فى منتصف القرن السادس. فهى تكبر بنداروس ساء، وكانت تنظم قصائد تروى فيها أساطير بويوتيا فى أسلوب بسيط وواضح، فكتبت قصيدة عن حرب السبعة ضد طيبة (شذرة Dieh ٧)، وتمتعت بشهرة محلية كبيرة. وإذا كان لنا أن نصدق بلوتارخوس فإن كورينا أخذت على بنداروس فى شبابه أنه لا يهتم بسرد القصص الأسطورية فى قصائده وركز جهوده على الزحرف اللفظى، فى حين أنها ترى أن أسمى وظيفة للشعر هى صياغة الأسطورة. ولقد أخذ بنداروس نقدها هذا مأخذ الجد، ونظم أغنية ضمت عدة أساطير دفعة واحدة. فضحكت كورينا وقالت: "على المرء أن يبذر البذور بيده، لا أن يفرغ كيس حبات البذور دفعة واحدة"^(٦٢).

أما أصحاب الرأى الثانى فيرى أن كورينا التى عاشت إبان العصر الهيلينستي كانت معروفة لدى فقهاء الإسكندرية بسبب اللهجة التى نظمت بها الشعر. إذ عثر على إحدى البرديات فى الأشمونين بمصر - وهى محفوظة الآن بمتحف برلين - وعلى هذه البردية قصيدتان إحداهما (شذرة ٤) نصف مسابقة فى الغناء بين جبلى كيتايرون وهيليكون. ولقد هزم جبل هيليكون فى هذه المسابقة، مما يعنى أن السباق فى الواقع كان بين فن الشاعرة وفن هيسودوس. ولو حظ أن نص هذه الشذرة يمثل فن الهجاء المعروف فى بويوتيا والذى طرأ عليه تعديل فى القرن الثالث. ولذلك فإن أصحاب هذا الرأى يقولون بأنه لو سلمنا بأن كورينا عاشت إبان القرن السادس فإن الشذرات المتبقية منها قد تعرضت للتعديل

Plut., De Glor. Ath., 347 f.

(٦٢)

عن نص وتاريخ حياة الشاعرة كورينا راجع:

D.L. Page, Corinna, (the Society for the Promotion of Hellenic Studies 1953, reprinted 1963). passim.

والتبديل إبان القرن الثالث^(٦٣).

إنحدر **بنداروس** من أسرة نبيلة في بويوتيا واحتفظ دومًا بميوله الأرستقراطية، إذ ظل يتفاخر بنسبه الحقيقي أو الوهمي للأسر النبيلة في إسبرطة وثيرا (سانتوريني) وقورينة (الشحات بليسيا). ولد حوالي عام ٥٢٢ أو ٥١٨ في قرية صغيرة بالقرب من طيبة تسمى كينوسكيفالاي Kynoskephalai. تعلم فن الشعر على يد عمه (أو خاله) سكوبيلينوس ثم ذهب بعد أن تعدى سن العاشرة إلى أثينا حيث تلقى العلم على أيدي لاسوس من هيرميوني وأبوللودوروس وأجاثوكليرس والتقى بأيسخولوس.

ظل طول حياته مخلصًا لعبادة أبوللون وآلهة بويوتيا المحليين. ذهب إلى صقلية عام ٤٧٦ بدعوة من طاغية سيراكوساي هميرون. كان بنداروس يعشق الحياة الدورية وربطت بينه وبين أهل جزيرة أيجينا أوثق روابط الصداقة والحب. مات فجأة وهو يناهز الثمانين في مسرح أرجوس عندما وضع رأسه على ركبتى صديقه الغلام الجميل ثيوكسينوس ذات يوم من عام ٤٣٨.

ففى عام ٤٨٠ وإبان معركة سلاميس عندما غزا الملك الفارسى إكسركسيس البلاد كان بنداروس فى الأربعينات. ويقال إنه تعاون مع الفرس الغزاة لأن مدينته - لسوء حظه - كانت قد اتخذت نفس هذا الموقف. ويستشهد بعض الدارسين على ذلك بفقرة من الشذرات المتبقية لنا منه (رقم ٣ Puech) والتي يقول فيها:

(٦٣) حول مسألة كورينا راجع ما يلى:

J. Ebert, "zu Korinnas Gedicht von Wettstreit zwischen Helikon und Kithaiton" ZPE 30 (1978) pp. 5-12.

D.L. Clayman, "The meaning of Corinna's Γεγονα" CQ n.s. 28 (1978), pp. 396-7.

C.P. Segal, "Pebbles in golden urns: the date and style of Corinna", Eranos 73 (1975), pp. 1-8.

A. Allen & J. Frel "A date for Corinna" CJ 68 (1972) pp. 26-30.

M.L. West, "Corinna" CQ n.s. 20 (1970), pp. 277-287.

"الحرب لذيدة لمن لم يذقها"

أما الذين خبروها حقاً فيشعرون برجفة في القلوب عند إقترابها"

وهذه الشذرة تذكرنا بالمؤلف الرائع للفقيه الهولندي ديزيديريوس إرازموس ويعنى كتابه "المأثورات" Adagia الذى جمع فيه الأمثال والحكم الإغريقية واللاتينية ونشر عام ١٥٠٨م ومن بين الأقوال المأثورة عبارة بنداروس، أى "الحرب لذيدة لمن لم يذقها" حيث وردت باللاتينية dulce bellum inexpertis^(٦٤). ومهما يكن من أمر هذه الرواية فإن الشاعر بعد إنحسار الغزوة الفارسية أشاد بشجاعة الإغريق وتغنى متباهيا بتحرير البلاد على يد أبطال الحرب ولاسيما فى البيثية الأولى والإستمية الخامسة والسابعة. وعليها ألا نتعجب من موقف بنداروس لأن كهنة معبد أبوللون فى دلفى فعلوا نفس الشيء، ونصحوا بقية الإغريق أيام الحرب وتحت وطأتها بالخضوع للنير الفارسي الذى لا يمكن إلقاء شره، ولكيهم كذلك بعد تحقيق النصر الساحق للإغريق تغنوا بأبجاد فرسان المقاومة وبطولاتهم.

وأول قصائد بنداروس المعروفة بالنسبة لنا هى البيثية العاشرة المنظومة عام ٤٩٨، وكان الشاعر فى سن تناهز الخامسة والعشرين تقريبا. حقاً إنها ليست من روائعه. إلا أنها - برأى بونارد - تستحق العناية من جانب الدارسين لأنها تكشف عن كل خصائص مؤلفها فكراً وديناً، ولاسيما تكريسه نفسه وفنه لأبوللون وكذا إعجابه بياسرطة وإمتداحه للفضيلة المكتسبة^(٦٥) وفى عام ٤٨٦ نظم بنداروس البيثية السابعة تمجيذا لميجاكليس من أمرة الكمايون والذى كان محكوما عليه بالنفى. وفى عام ٤٧٦ ذهب إلى صقلية حيث نظم الأوليمبية الأولى والثانية والثالثة. وفى الأوليمبية الثانية تظهر تأثيرات العقيدة الأورفية السائدة فى

(٦٤) أحمد عثمان الكلاسيكية فى مسرح عصر النهضة والنزات التجدد فى مسرحيات شكسبير وروسين.

(القدس، ١٩٩٩)، ص ١٤١-١٤٣

Bonnard, Greek Civilization, vol. II, (London 1957), p. 105.

(٦٥)

صقلية. وهناك ربما نظم أيضاً النيمية الأولى والتاسعة. وبعد عودته من صقلية نظم بنداروس الديثورامبوس المشهور تكريماً لمدينة أثينا (شذرات ٦٤-٦٥). ثم نظم قصيدة يمدح فيها أحد ملوك مقدونيا (شذرة ١٠٦). أما البيثية الرابعة والخامسة فقد نظمتا من أجل ملك قورينة عام ٤٦٢-٤٦١. وآخر أشعار بنداروس المعروفة بالنسبة لنا هي البيثية الثامنة وتؤرخ بعام ٤٤٦ والنيمية الحادية عشر وشذرة رقم ١٠٨. وفي أشعاره كان بنداروس لا يلتزم دوماً بالبنية الثلاثية.

عرف علماء الإسكندرية أشعار بنداروس وجمعوها في سبعة عشر كتاباً ووصل إلينا ما يقرب من ربع هذه الأشعار، أي أربعة كتب عبارة عن ٤٤ أغنية نصر في الألعاب الأولمبية والبيثية والإسثمية والنيمية و ١١ أغنية لأهل جزيرة أيجينا المكان الذي شعر فيه بالراحة أكثر من غيره. أما أهل صقلية فقد فازوا من بنداروس بـ ٢٦ أغنية. ومع أن هذه الأغاني في حد ذاتها لا تعطى فرصة كبيرة للتوزيع والتجديد بسبب تكرار نفس المعاني في كل القصائد تقريباً، بيد أن عبقرية بنداروس الفذة هي التي جعلت من هذا المضمون المتكرر أشعاراً رائعة. لأنه نجح في إدخال موضوعات أسطورية متجددة ومتنوعة، وربما فعل بنداروس هذا بإحياء من كورينا كما سبق أن ألمحنا.

صارت الأغنية على يد بنداروس لا تتحرك نحو هدفها مباشرة، وإنما تدور حول الموضوع وتطور جوانب مختلفة فيه على نحو متتابع ومطرّد. وقد يرسم الشاعر مجموعة من الصور الشعرية المتنامية في وقت واحد. على أن أية أغنية بندارية لا تجد البطل الذي إنتصر في الألعاب - كسباق الجري أو الملاكمة - فحسب بل يمتد التمجيد إلى أفراد أسرته جميعاً وكذا موطنه. فهو يمدح المدينة التي أنجبت مثل هذا البطل، ثم يورد قائمة بالإنجازات الرياضية وغير الرياضية التي سبق لهذه المدينة أن حققتها. ثم يعبر بنداروس عن مشاعره الخاصة ويورد قولاً سائراً أو حكمة مأثورة تتفق مع السياق ليختم بها القصيدة.

يضاف إلى ذلك أن نغمة دينية تسود أغاني بنداروس، فهي إذن ليست قصائد مدح وتناء على المنتصر فحسب بل لها جانبها الدينى. ولا يقتصر شعور الشاعر الدينى على الإستهلال بالإبتهال إلى أبوللون أو زيوس، وإنما تحاول كل قصيدة بندارية أن تعطى تفسيراً دينياً للحياة. وينزع تعدد الآلهة فى نظام بنداروس الدينى إلى نوع من الوجدانية، حيث يبرز زيوس ربا للأرباب بلا منازع، فهو يسود ويسوس جميع الآلهة دون أى اعتراض منهم. وهناك ملمحان مهمان فى شعر بنداروس، الأول يتمثل فى عظمة وعدل أبوللون الذى كان الشاعر نفسه خادماً فى معبده. والثانى هو إصرار بنداروس على إظهار إستقامة الآلهة. فهو يرفض رفضاً قاطعاً وينفى نفياً مؤكداً أية أسطورة تسمى للآلهة (راجع الأوليمبية الأولى بيت ٥٢ وما يليه، والأوليمبية التاسعة بيت ٣٥ وما يليه). فالآلهة بنداروس لا يخضعون لقواعد السلوك البشرى أو للقوانين الوضعية التى يخضع لها سائر الناس. ومن ثم ينبغى ألا تصايقنا أساطير مغامرات الآلهة الغرامية. إن الخضوع لقوة أفروديتى - ربة الجمال والحب والتناسل الجارية - حتى من قبل الآلهة ليس عاراً. كما أن النساء اللاتى يخضعن أو يستجنين لإعراء من يطارحنهن الغرام من الآلهة لسن مومات.

وإذا أردنا أن نعطى مثلاً على تقنية بنداروس^(٦٦) ونظام عمله علينا أن نحلل النيمية الأولى إنها قصيدة موجهة إلى خروميوس من أيتا، الذى فاز فى سباق العربات فى مهرجان الألعاب النيمية عام ٤٧٣ تقريب. ويبدأ الشاعر الأغنية بمدح سيراكوساى (سراقوسة)، لأن طاغيتها هيرون هو الذى كان قد أسس مدينة أيتا. ثم يشرع فى مدح خروميوس فى إطار أسطورى. إذ يقول الشاعر إن هذا الطل "سينثر المجد" على أرض صقلية، التى كان ريوس قد أهداها إلى بيرسيفونى واعداداً بأن تكون هذه الجزيرة شديدة الخصب والعطاء، لا من حيث الزرع والضرع فقط بل من حيث الرجال الأبطال كذلك. ثم يعود الشاعر من هذا الإستطراد الأسطورى إلى خروميوس ثابته فيقول إنه ليس شجاعاً مقداماً فحسب بل هو كريم بطبعه، حكيم فى رأيه وينفق ثروته كما ينبغى بتعقل وتبصر، وهو بذلك يكسب

(٦٦) عن تقنية بنداروس أنظر: Norwood, Pindar (Los Angeles, London 1974), pp. 72 ff.

الشهرة ويحظى بالصدقة ويفيد من يصادقهم. ذلك أن "فى الصداقة تكمن آمال كثيرة الأعباء". ثم يحدث إنتقال مفاجئ - وإن كان مميزاً لبنداروس - فهو يستغل فرصة وجود أو ورود كلمة "كثيرى الأعباء" polyponon ليتطرق إلى أشهر أبطال الإغريق من حيث الأثقال التى ألقىت على ظهوره والأعباء التى نهض بها، ونعنى هرقل الذى قام بالأعمال الإثنى عشر المشهورة. وينفق بنداروس بقية القصيدة فى سرد بعض تفاصيل هذه الأسطورة، مبتدئاً من مهد هرقل حيث قتل الثعبانين اللذين أرسلتهما هيرا ليقتلاه طفلاً رضيعاً. ويصف لنا كيف أن الوالدين إستشارا العراف تيريسياس الأعمى الذى تنبأ له بمستقبل زاهر ينتهى بالتأليه الباهر. ومن المعتاد أن ينهى بنداروس قصيدته بالحكمة المستفادة من مغزى الأسطورة التى يرويها، ولكنه هذه المرة رأى أن أسطورة هرقل كما سردها كافية لتوصيل الحكمة التى أراد أن ينقلها لمستمعيه.

وفى كثير من الحالات تكون الأسطورة نفسها ذات صلة وثيقة بأسرة البطل المختفى به أو بمدنته. فمثلاً عندما يتغنى ببطل من جزيرة أيجينا لابد وأن تكون الأسطورة التى يتطرق إليها الشاعر متعلقة بأياكوس وسلالته. وفى بعض الأحيان تكون للأسطورة صلة واهية بالبطل ومدنته. وفى أحيان أخرى ولاسيما فى الأغاني القصيرة لا توجد أسطورة على الإطلاق ومثال ذلك الأولمبية الثانية عشر.

حقاً إن إستخدام الأساطير فى الشعر الغنائى تقليد قديم عرف منذ ألكمان، وقد يكون من الموروث الملحمى أو ما قبل الملحمى. ولكن بنداروس له طريقته الخاصة والمميزة فى توظيف الأساطير^(٦٧)، فهو بها يربط الحاضر بالماضى. فى البيثية الرابعة يحكى قصة السفينة أرجو لأن راعييه وولى نعمته ملك قورينة أركيسيلائوس الرابع كان يزعم أنه سليل أحد أبطال هذه المغامرة البحرية. وفى البيثية الحادية عشر المنظومة عام ٤٥٤ يتحدث بنداروس عن قتل أوريسستيس لأمه

(٦٧) بوقشت مؤحراً الرسالة التالية:

معى الدين محمد عبد الهادى مطاوع، وظيفة الأسطورة فى أغنى النصر لبنداروس دراسة فى الشكل والمضمون. كلية الآداب - جامعة القاهرة. يوليو ٢٠٠٠.

كليتمنسراً إنتقاماً لأبيه أجاممنون. وكان فى ذهن الشاعر أن أثينا التى غزت طيبة وإستولت عليها ستال العقاب يوما ما. وفى الإستمية الثامنة المكتوبة عقب العزو الفارسى مباشرة أى عام ٤٧٨ يتحدث بنداروس عن الخطر الذى قد يهدد الأوليمبوس لو أن زيوس أو بوسيدون تزوج من ثيتيس وأنجب ولدا يفضله قوة وعظمة. إنه إذن بهذه الأسطورة يصور الخطر الداهم الذى تخلصت منه بلاد الإغريق أى العرو الفارسى.

وفى لحظات النشوة التى تعتور البطل الرياضى بعد إنتصاره يقترّب هذا الإنسان من الألوهية. أما الأغنية البندارية التى تمجد هذا البطل فيكتنفها جو إلهى عام وساحر أيضا. يتحدث بنداروس فى أغانيه بشئ من التلهف أو التشوف للماضى الأسطورى أى الحنين إلى النعيم المفقود. عندما حضر الآلهة حفل زفاف بيليوس على ثيتيس أو زفاف كادموس على هارموبيا، فعندئذ أمسك أبوللون نفسه بالقيثارة ليعزف الألحان ويغنى أغاني الزفاف. ويعنى بنداروس بهذا أنه من خلال أغاني النصر التى ينظمها للأبطال الرياضيين يقربهم من الألوهية، فيجعلهم يحسون بأنهم ذوو قربى مع أرباب السماء، أى أنه يؤله أبطاله^(٦٨). فى إستهلال البيثية الأولى (أبيات ١-١٢) المنظومة عام ٤٧٠ من أجل هيرون طاغية سيراكوساى (سراقوسة) يخاطب بنداروس قيثارته، ويقول إن الموسيقى والغناء يدبجان الأرض بالسماء:

"أيتها القيثارة الذهبية

يا كنز أبوللون وربات الفنون شريكاته التوجات بالنفسج

تتجاوب مع أصداك القدم الخفيفة. وتشيع البهجة

من ألحانك التى تشد المغنى قائد رقصنا

فيصدق بالإستهلال على أوتارك المهتزة.

بوسعك أن تحمدي أوار شعلة الصاعقة الخالدة

(٦٨) Ahmed Etman, "The Conception of Heroism in Greek Literature" Classical Papers III (1994), pp. 35-50.

وبوسعك أن تجعلى الصقر ينام على صولجان زيوس
وقد أرخصى جناحيه السريعين على جانبيه.
لقد أسدلت غلالة سحرية
على ملك الطيور، على منقاره ورأسه
سلبته عقله
ووضعت على مقلتيه المغلقتين خاتماً لذيذاً
إنه يغط فى سبات عميق، يعلو وينخفض
ظهره الرشيق فى إيقاع رخيم.
لقد قهرته أغيتك السابحة
وحتى أريس العنيف
قد ألقى سهامه الصلبة المدببة جانباً
وأسلم نفسه لنعاس خفيف.
إن سهامك أيتها القيثارة تسحر حتى أرواح الآلهة
بفضل سلطان ابن لاتو أبوللون
وربات الفنون ذوات الصدر الفسيح"

فبنداروس ابن الأرسقراطية البار لابد وأن يرى أن الشعر إلهام من قبل
الآلهة، إنه هدية السماء له، فضلت به على غيره. ولكنه كان يرى أيضاً أن عليه أن
يكتف جهوده ويحسن إستغلال ما وهبته إياه ربات الفنون. إنه يطلق على نفسه
لقب "نبي ربات الفنون" أى المتحدث بإسمهن. لقد وهبته شيئاً وعليه أن ينميّه
ويرتبه ويحافظ عليه، تماماً كما تفعل كاهنة معبد دلفى بالنسبة لنبؤات أبوللون.
هذا ويشبه بنداروس الشعارين سيمونيدس وباكخيليدس بغرابين ينعقان، أما هو
فمثل طائر زيوس الأسطوري والمقدس، إذ له صوت رنان:

"إنه لحكيم ذلك الذى بالسليقة يعرف الكثير عن الطبيعة
أما الآخرون وإن حصلوا المعارف الواسعة تظل ثرواتهم

مضطربة وبلا جدوى

مثل هذين الغرابين في مقابل طائر زيوس السماوى

ينادى بنداروس بضرورة تزيين القصيدة الغنائية لكى تكون جميلة الشكل، ويقارنها بالمدخل المسقوف لمعبد له بريق لامع، أو بقطعة من الحلوى صنعت من الذهب والمرجان والفضة، أو بثوب منسوج أو بتاج من زهور. والأغنية عند بنداروس كائن حى يتحرك كعربات السباق أو كالسفن أو كالصقر، أو كالثحلة التى تجمع العسل من رحيق الأزهار. والأغنية أحيانا كالسهم الذى يصيب هدفه إصابة محققة. وهى أحيانا كالنور أو كالنار أو كأعصار النهر جارف التيار. وما من شاعر تحدث بمثل هذا التحديد عن شعره مثل بنداروس. وما من شاعر عول كثيرا على أن يفهمه جمهوره من الأرستقراطيين أى الملوك والأمراء مثل بنداروس.

ولقد حدد بنداروس بوضوح شديد وظيفة الشعر. فهى عنده أن يخلد أعمال الأبطال للأجيال القادمة. وهو بذلك يعيد إحياء المفهوم الهومرى القديم. إذ يعتقد بنداروس أنه بدون الأغنية ستظل الأعمال الجليلة منسية فى غياهب الظلام وطيات الزمان وتلاشى. لقد بقيت لنا أمجاد الماضى وعرفناها بفضل تغنى الشعراء بها. فالأغاني قادرة على أن تمنح الشهرة للأموات، فيحيون بعد الموت، إنهم على الأقل يعيشون على ألسنة الناس وفى ذاكرتهم. ويظن بنداروس أن إخو (Echo الصدى) تحمل صوت الأغاني إلى القبور وإلى العالم السفلى، فيسمع الموتى هناك أخبار أمجادهم ويتمتعون بخلودهم. يتحدث عن الألعاب الرياضية فيقول فى افتتاحية الأولمبية الأولى (أبيات ١-٦):

"الماء هو أفضل الأشياء

والذهب يلمع كشعلة النار فى الظلماء

وبالنسبة للإنسان قد يكون أفضل من أى شئ آخر الثراء

ولكن إذا كان عليك يا فؤادى أن تتحدث عن الألعاب الرياضية

فلا تبحث عن شئ آخر ولا حتى عن النجوم فى السماء الصافية
إذ لا شئ يفوق دفء الشمس
والنصر الرياضى فى دوامه الخالد كالماء
وكالذهب فى بريقه اللامع
وكالشمس فى مجدها الغالب ودفئها الأبدى"

فلا غرو إذن ما دامت هذه نظرة بنداروس للألعاب الرياضية والانتصار فيها أن القصائد الباقية الكاملة من أشعاره هى كلها أغاني نصر فى هذه الألعاب. ولا بد من التنويه إلى أنه لا يهتم بهذه الألعاب فى حد ذاتها، ولا حتى بالمهارة التى يظهرها البطل فى أثنائها إلا على أنها فرصة متاحة لإختبار القدرة الإنسانية وقوة الشخصية. ولا يفوتنا ما يبذله بنداروس من جهد، فهو يضع كل قواه فى هذه القصائد، ويحاول أن يوسع فى أفقها ويعمقها لكى تغطى أوسع رقعة ممكنة من الفكر والخيال. ويتخذ من هرقل بطله أو مثله الأعلى، لأنه كسب الخلود والتأليه بعد حياة مليئة بالكفاح والعمل النشط^(٦٩). ويعتقد بنداروس أن لحظة إنتصار البطل الرياضى تقرب كثيرا من التأليه، أما أغانيه فهى التى تكمل المسافة.

ويؤكد بنداروس أنه لا يقول إلا الصدق، لأنه يرى أن هذا هو واجب الشاعر ووظيفته فى الحياة. وهكذا يبدو بنداروس وكأنه يأخذ على كل من هوميروس وهيسيودوس أنهما فى أشعارهما يسردان عن الآلهة أمورا غير لائقة. إنه يستنكر قول هيسيودوس بأن ربات الفنون الملهمات بالشعر يمكن أن تقول الأكاذيب. وأنكر بنداروس الأسطورة التى تحكى أن تانتالوس قدم ابنه بيلوبس طعاما للآلهة، وأن ديميتر أكلت جزءاً من كتف هذا الطفل ظناً منها أنه لحم حيوان قدم قرباناً. بل إنه ينكر أن يكون هرقل - بطله المفضل - قد حارب أبوللون

(٦٩) عن تأليه هرقل راجع:

Ahmed Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, passim esp. pp. 23-68.

وأنظر كذلك سينيكا. "هرقل فوق جبل أويتا" (ترجمة وتقديم أحمد عثمان) ص ١١-١٠٩

وبوسيدون وآريس، يقول (الأوليمية الأولى آيات ٥٢-٥٣)

"لا.. لست أنا من يقول

إن لأى إله من الآلهة المباركين معدة شرهة

أنا أتخشى مثل هذا القول

فمن يتحدثون عنهم بالسوء لهم عذاب أليم"

وبنداروس عن طريق الرمز الأسطورى يوضح أن البهجة البشرية شبه الإلهية ساعة النصر الرياضى لا يعوقها عائق إلا من نفس الإنسان. فهو إما يسئ استخدام قدراته أو يثير حسد الآخرين. ويؤكد بنداروس الضعف الإنسانى أمام جيروت المجد الإلهى، فالإنسان قصير العمر وهو بعد الموت لا أمل له فى ثواب أو خلود مثل الآلهة. ويقول بنداروس (البثية الثامنة آيات ٩٥-٩٧):

"حياة الإنسان يوم زائل، ماذا يكون ؟

أو ماذا لا يكون ؟ إنه طيف فى الحلم

إنه إنسان، ولكن عندما يهديه زيوس البهجة

تلمع الأرض بالضياء

وتصبح الحياة حلوة كالعسل"

وعن الفرق بين البشر والآلهة يقول بنداروس (النيمية السادسة آيات ١-٥):

"البشر والآلهة من سلالة واحدة

كلاهما من نفس الأم التى منها نأخذ أنفاس الحياة.

ولكن الفرق فى القوة بيننا لا حدود له،

فأحد الطرفين لا شئ

والطرف الآخر أبدى الصلابة

يسكن مسكنا ثابتا، لا يهتز ولا يفنى"

ويتميز بنداروس بتشبيهاته القوية. فهو يقول عن الأغاني إنها "سيدات

القيشارة" (anaxo phorminges) الأولمبية الثانية بيت (١). ويصف خيول السباق بأنها "العواصف ذات الأقدام" (aello podon) النيمية الأولى بيت (٦). واللهجة الغالبة في شعره هي الدورية، مع تأثيرات من الموروث الملحمي، وأصداء للهجة البويرية المحلية والتي تعد تنوعاً للأولية. وبالنسبة لبنداروس الفلاسفة هم "من يقطفون ثمرة الحكمة قبل أن تنضج" (شذرة ٢٠٦). وبالنسبة له أيضاً كان كسوف الشمس نذير شؤم (شذرة ١٠٧). ومن هاتين المقولتين نرى أنه أبعد من أن يكون فيلسوفاً^(٧٠).

وباكخيليديس بن ميديلوس Midylos هو ابن أخت سيمونيديس. ولد في بوليس بجزيرة كيوس، وربما تلمذ على خاله هناك. يصغر باكخيليديس بنداروس بحوالى عشرة أو إثنتى عشر سنة، إذ ربما ولد عام ٥٢٤ أو ٥٢١. ونفى باكخيليديس من كيوس ربما على إثر ثورة ديموقراطية قام بها الحزب المؤيد لأثينا، المهم أن الشاعر استقر في البلوبونيسوس. ولكنه كان قد أرسل أغنية نصر إلى هيرون طاغية سيراكوساى الذى أحب أن يحيط نفسه بالشعراء الغنائين فاستدعى باكخيليديس. وهناك وجد الشاعر نفسه جنبا إلى جنب مع خاله سيمونيديس ومع بنداروس مما أدى إلى إشعال جذوة التنافس الشعري بينهم. وبالفعل تعكس بعض قصائد باكخيليديس وبنداروس هذه الروح، ولاسيما أشعار الأخير البيثية الثانية (أبيات ٧٢-٧٣) والنيمية الثالثة أبيات (٨٠-٨٢) والأولمبية الثانية (أبيات ٨٦-٨٨) لبنداروس.

وفي الحقيقة فإنه حتى عام ١٨٩٧ كان باكخيليديس مجهولاً فلا يعرفه دارسو الأدب الإغريقي سوى بالإسم. وفي السنة المذكورة نشر العلامة فريدريك

(٧٠) من أحدث الدراسات حول بنداروس بشر إلى:

C.M. Bowra. Pindar. Oxford 1964.

A. Köhnken, Die Funktion des Mythos bei Pindar. Berlin & New York 1971.

J. Peron, Les images maritimes de Pindare. Paris 1974.

K. Crotty, Song and Action: The History Odes of Pindar. Baltimore and London 1982.

كينيون F.Kenyon بردية كبيرة كانت قد أرسلت إلى المتحف البريطاني بعد أن تم العثور عليها في مصر أواخر عام ١٨٩٦ في القوصية. وكانت تضم ثلاثة عشر أغنية من أغاني النصر وستة أناشيد ديثورامية. وهكذا أصبح باخيليديس شاعرا معروفا لنا من خلال أشعاره نفسها - ولو أنها شذرات قليلة - والفضل في ذلك يرجع لرمال مصر.

ومن هذه النصوص التي وصلتنا عرفنا إلى أي مدى تقدم فن الشعر الغنائي الجماعي. ومن سوء حظ باخيليديس أنه دائما يتعرض في دراسات النقاد للمقارنة ببنداروس، حتى أن البعض يعتبره "بنداروس من الدرجة الثانية". وهذا يعني أنه لم يلق بعد التقدير اللائق. ولقد عزى إلى باخيليديس نفسه أنه قال عن بنداروس بأنه "نسر" أو "مقر"، أما هو نفسه "فغدليب كيوس". وفي الواقع نلاحظ أن موضوعات باخيليديس هي نفس موضوعات بنداروس بيد أن لغته أسهل وأوضح. أما أفكاره فهي أكثر شعبية من أفكار بنداروس الأرستقراطي. وهو يعبر عن هذه الأفكار على نحو أكثر إثارة للبهجة والمتعة. كما أنه يسرد الأساطير بأسلوب بسيط ومباشر، مثلما فعل عندما قص أسطورة اللقاء بين هرقل وشبح ملياجروس في العالم السفلي (الأغنية الخامسة أبيات ٥٠ وما يليه). ويبدو أنه كان يقلد بنداروس، أو ربما يرجع التشابه إلى أنهما نهلا من نفس النبع وتناولوا نفس الموضوعات.

لا ينزل المديح في أشعار باخيليديس إلى حد النفاق، ولكنه يقف عند مستوى الكياسة وقواعد السلوك المتمدين. وهو يتمتع بروح السخرية التي يفتقدها بنداروس، ونجد ذلك في أحد أغانيه للولائم skolia الموجهة لألكساندروس الأمير المقدوني بن أميناس^(٧١) وهي تصور حالة الزهو والنشوة التي يمر بها إنسان مخمور. واستوحى باخيليديس قصيدتين من أسطورة ثيسوس.

الأولى هي الأغنية السابعة عشر بعنوان "الغلمان" وربما تكون أغنية نصر بايازية وتدور حول رحلة تيسوس إلى كريت. أما الثانية فهي الأغنية الثامنة عشر، وهي على الأرجح ديثورامبوس بعنوان "تيسوس" لأنها عبارة عن حوار غنائي بين الجوقة وأيجيوس والد تيسوس. ويضع هذا الديثورامبوس أقدامنا على أعتاب التراجيديا. يبدو أن باكخيليديس قد نظم - مثل خاله سيمونيديس - أغاني ديثورامبية للمسابقات التي كانت تقام في أثينا. وفي الديثورامبوس المشار إليه تنووا يبدو أن أيجيوس كان يقوم بدور قائد الجوقة.

ويرى بعض النقاد أن باكخيليديس هو أحسن من يروى الأساطير بين الشعراء الغنائيين. فهو يحكى للطاغية السراقوصى هيرون قصة كرويسوس (قارون؟) ولاسيما نهايتها عندما هزمه قورش إمبراطور الفرس فبنى لنفسه كومة حرق نام فوقها ورحل عن الدنيا يقول باكخيليديس (الأغنية الثالثة أبيات ٥٣-٥٦):

"ولكن ما أن إندلعت النيران

وشت في المحرقة بنهم عنيف

حتى أرسل زيوس سحابة داكنة محملة بالأمطار

فأطفأ الشعلة الصفراء"

وهنا نرى باكخيليديس شاعرا يحب الإثارة ويعرف كيف يحققها. وهو لا يعتبر نفسه - مثل بنداروس - صاحب أفكار علوية أو معلما أو نبيا يتحدث باسم ربات الفنون.

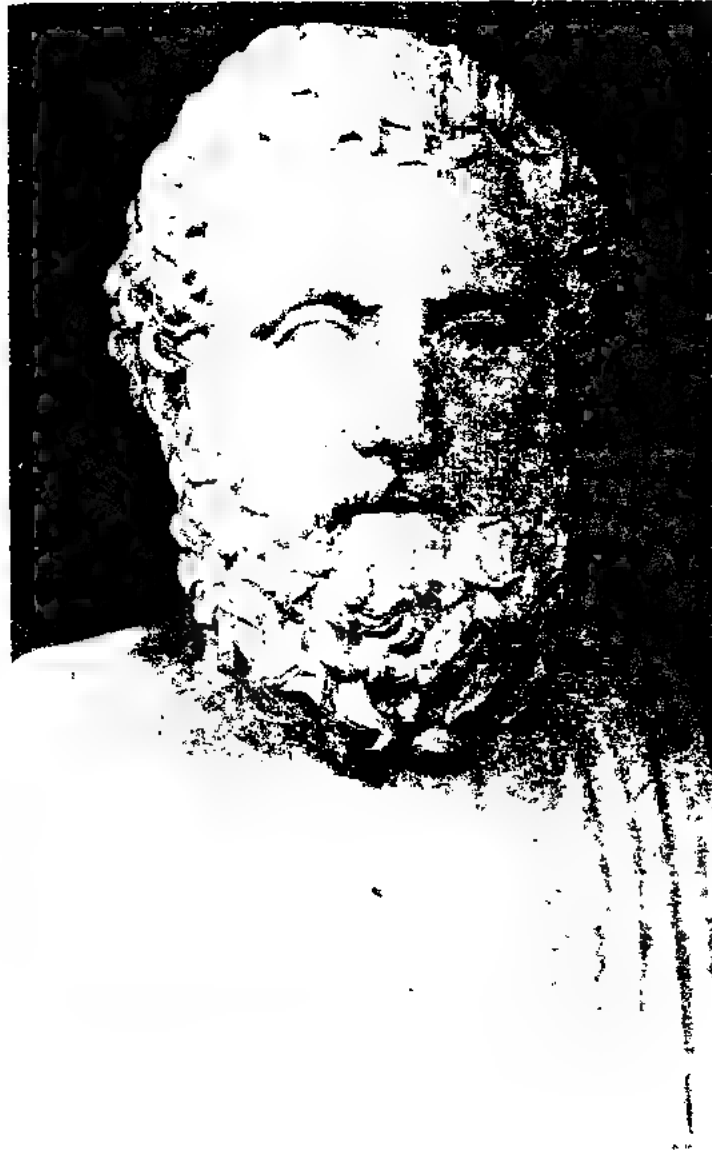
ولقد استبق باكخيليديس سوفوكليس ومسرحيته "بنات تراخيس"، عندما تحدث عن ديانيرا التي أرسلت لزوجها هرقل ثوبا مغموسا في دواء سحري إتضح فيما بعد أنه سم قاتل وحارق، ويقول عنها (الأغنية السادسة عشر أبيات ٣٠-٣٤):

"يا لخطها المنكود، ذات المصير السيئ! ماذا دبرت؟

لقد حطمتها الغيرة العنيفة

والغطاء الكثيف الذي يحجب أحداث المستقبل"

لقد نظم باكخيليدس أغاني نصر بايانية وأغاني مواكب وعذريات
وهيبورخماتا وقصائد مديح وعموته، إنتهى العصر الذهبي للشعر الغنائي، ولكنه
كان بمثابة همزة وصل بين الشعر الملحمي والدراما^(٧٢)



الشكل رقم (١٠)

(٧٢) عن أحدث ما نشر حول باكخيليدس راجع

- C. Segal, "The myth of Bacchylides 17: heroic quest and heroic identity"
Frans 77 (1979), pp. 23-37.
Idem, "Bacchylides reconsidered: epithets and the dynamics of lyric narrative",
QUCC 22 (1967), pp. 99-130.
J. Peron, "Les mythes de Crésus et Méléagre dans les Odes III et V de
Bacchylide", REG 91 (1978), pp. 307-333.
M. Lefkowitz, The Victory Ode. Park Ridge N.J. 1976.
J. Stern, Pindaros and Bakchylides. Wege der forschung CXXXIV Darmstadt
1970.



الشكل رقم (١١)

الباب الثالث

الدراما قمة النضج الشعري

"الألم درس"

ايسخورلوس

"والجمال ألم"

سوفوكليس

"لاشي أكثر إثمًا من اللسمو من العاطفة النيلة"

لونجينوس



الشكل رقم (١٤)



الشكل رقم (١٣)

الفصل الأول

الولادة الطبيعية للدراما

١- أسطورة ديونيسوس والبذور الدرامية فى العقلية الإغريقية

بادئ ذى بدء لابد وأن نقر بوضوح الحقيقة القائلة بأن الإغريق وحدهم - من بين الشعوب القديمة - هم الذين عرفوا الدراما فى أكمل صورها، وأن أى مسرح عند غيرهم - من القدماء أو المحدثين - وصل إلى مرحلة من النضج يدير لهم بالشئ الكثير إن لم يكن بسبب الوجود نفسه. حقا أن شعوبا أخرى كثيرة قبلهم أو بعدهم عرفت ما قد يعده بعض الدارسين غير المدققين مسرحا، وما لا يعدو فى الحقيقة عن كونه بذورا درامية صالحة للإستنبات والتطوير، ولكنها قط لم تصل إلى ذلك لسبب أو لآخر. وفى الواقع فإن كافة الفنون الشعبية لدى جميع الحضارات القديمة دون إستثناء تقريبا تتضمن نواة الدراما، ولكن المهم أن تتطور هذه النواة وأن تتبرعم البذور وتنمو حتى تطرح الثمار. وهذا ما لم يحدث لدى الشعوب القديمة سوى فى بلاد الإغريق، أما لماذا بلاد الإغريق بالذات ؟ فإننا فى هذه السطور نحيب ببساطة شديدة على هذا السؤال المعقد وذلك تمهيدا لهذا الباب، الذى قد يعد برمته الإجابة المقترحة على نفس هذا السؤال المطروح. أما الإجابة البسيطة فهى أن عقلية الإغريق منذ أن بدأت تتجلى عبر أطوار حضارتهم عقلية درامية بالدرجة الأولى. وهذا يعنى أن بذور الدراما موجودة فى طريقة تفكيرهم وأسلوب حياتهم ورؤيتهم للأشياء. وهذا ما يظهر واضحا فى أساطيرهم وملاحهم وأشعارهم التعليمية والغنائية، بحيث يمكن القول بأن الشعر الدرامى جاء تكثيفا مركزا لكل ما سبق أن أنجزوه فى هذه المجالات جميعا.

وإذا كان الفن والأدب ينبعان عند الشعوب القديمة بصفة عامة من الشعور الدينى الوجدانى، فإن الدراما الإغريقية لا تمثل إستثناء من هذه القاعدة بل تؤكدتها. فمن المعروف أنها نشأت من عبادة ديونيسوس إله الخمر. ومع أن هذا

الإله قد أصبح من أهم القوى الإلهية وأشهرها في الحياة الإغريقية، إلا أنه لا يعد من أقدمها، بل من أحدثها بدليل أنه لم يذكر سوى أربع مرات في ملحمتي هوميروس^(١) حيث لا يلعب دوراً مهماً ولا بارزاً فيها، بل ولا يدخل في دائرة آلهة الأوليمبوس الضيقة. ويقول هيرودوتوس إن الإغريق تعلموا اسم "ديونيسوس" في وقت لاحق للفترة التي عرفوا فيها أسماء الآلهة الآخرين^(٢). وتدل طقوس عبادته على أنه جاء إلى بلاد الإغريق عن طريق القبائل نصف الإغريقية بآسيا الصغرى أى الفريجيين والليديين. فالأغنية الديثورامية التي كانت تلقى تكريماً له كانت في الأصل تنظم لتؤدى على أنغام الموسيقى الفريجية^(٣). كما أن الطابع الوجدانى الجزلى *orgiastikos* لطقوس ديونيسوس يشير إلى هذا الأصل الآسيوى. ويبدو أن ديونيسوس قد دخل بلاد الإغريق من الشمال مروراً بطراقيا وبويوتيا، بدليل أن هذه العبادة الجديدة واجهت مقاومة شديدة في مدينة مثل طيبة. وهذا ما يتضح من مسرحية يوريبيديس "عابدات باكخوس" - وهو اسم آخر لديونيسوس - كما سنرى.

والطابع الرئيسى لديونيسوس أنه إله ريفى، يرعى الخضرة ويحمل لقب "حامى الأشجار" *Dendritis*، كما يحمى كافة المزروعات وكل الخضروات ولاسيما الفاكهة. وهذا يعنى أن الكروم الذى إرتبط به ديونيسوس أكثر من غيره لم يكن الهدية النباتية الوحيدة التى جلبها هذا الإله لصالح البشر. فهو يعتنى بكل الفواكه ولاسيما ذات الطبيعة الناعمة الطرية، والتى تعتمد فى بقائها على الرطوبة. ولذلك حمل ديونيسوس لقب "الزهر" *Euanthos* و "الثمر" *Eukarpos* و "المورق" *Dasyllios* و "الناع" *Anthios*. وهو أيضاً الإله "الخير"

(١) "الإلياذة" الكتاب السادس بيت ١٣٢، الكتاب الرابع عشر بيت ٣٢٥، "الأوديسيا" الكتاب الحادى

عشر بيت ٣٢٥، الكتاب الرابع والعشرون بيت ٧٤.

Hdt., II, 52.

(٢)

Arist., Pol., VIII, 7.

(٣)

أو "فاعل الخير" Euergetes، "طيب الصيحة" Eubouleus الذى علم الإنسان زراعة الكروم ورعاية البستان. ومما لا شك فيه أن فصل الربيع - من بين الفصول الأربعة - هو أزهى الأوقات وأحسن المواسم لظهور أفضال هذا الإله ونعمه على الناس ففي الربيع يوقظ هذا الإله الأرض من سباتها الشتوى العميق، إذ يبعث القوة ودفع الحركة فيها، فيكسوها باخضرة ويحلب عليها حلة زاهية من الزهور والفواكه. ومن ثم فديونيسوس يمثل كافة قوى الإخصاب فى الطبيعة. ولذلك كان عضو الذكر فى الرجل phallos رمزا مهما فى طقوس عبادته.

وديونيسوس هو فى المقام الأول إله الكروم ومخترع النبيذ، ولهذا قدسه الشر ووضعوه فى مصاف أكبر القوى الخيرة. لأنه بفضل هذا الإختراع الجليل خلصهم من الكثير من الآلام والمتاعب، وجلب لهم المتعة والسرور وألوان المرح. فخلعوا عليه لقب "المخلص من كل الهموم" panton ho Dionysos Lysios أو بيساطة "المخلص" Lyaaios و "المحرر" Eleuthereus. وإعتقد الإغريق أنهم بمساعدة ديونيسوس - إله الخمر - يستطيعون إستئناس قوة الطبيعة المتوحشة أو ترويضها، وأن يطردها العنف والبغضاء ويستبدلوا بهما الأمن والوفاق. ذلك أن الأسطورة تقول إن الأسود والنمور هى التى كانت تجر عربة ديونيسوس فى وداعة وسلاسة، وكانت كل وحوش الغابة تسير خلفها فى إستسلام وونام. وتحت إمرة ديونيسوس وبقوة سلطانه خضع الهنود والبرابرة لسيادة النظام والقانون.

ولما كانت الخمر هى التى تبعث النشوة فى القلوب وتجعل الإنسان يحسن الرقص وقد تلهمه نظم الشعر، فإن ديونيسوس صار - مثل أبوللون - راعية للموسيقى والشعر وحمل لقب "المغنى الطروب" Melpomenos. وأدى ذلك إلى ضرورة التفريق بين شعر وموسيقى كل من الإلهين. فأناشيد وأغاني النصر البايانية - من وحي أبوللون - تتمتع بنغم وقور نابع من موسيقى القيثارة. أى أن الطابع الغالب فى شعر وموسيقى أبوللون هو الإتساق الشكلى والرزانة فى التنعيم. أما شعر ديونيسوس فيميل إلى حيوية موسيقى الفلوت (الناى) ويسمح بحرية أكبر فى الإيقاع وكذا التنوع فى أساليب اللغة للتعبير عن شتى الأحاسيس.

بل نجد فى الأشعار الملهمه من لدن ديونيسوس إنتقالا سريعا من المرح والنشوة إلى المعاناة والقسوة، من المجنون الصاحب إلى الجزل الوجدانى الحالم. وهذا كله يتمشى مع طبيعة الاحتفالات التى تقام تحت رعاية إله الخمر والنشوة. ومثل هذه الحرية والتنوع، وكذا ميزة الخروج على المألوف وكل القيود الصارمة، هى العوامل أو العناصر التى جعلت من الأغنية الديونيسية الجماعية بذرة صالحة لإستنبات فن جديد يتمثل فى الدراما بفروعها الثلاثة: التراجيديا والكوميديا والمسرحية الساتيرية.

وضمنت حاشية ديونيسوس - التى تخيلها الإغريق مرافقة له فى مغامراته ورحلاته - خليطا من الكائنات الأسطورية التى تمثل قوى الطبيعة الفعالة وتجسد العواطف والإفعالات البشرية. إنها حاشية تتجاوب وتتوافق مع إله الثمار ومضج الفواكه ومبدع الخمر ورعاية الشعر والموسيقى. فمن أبرز أتباع ديونيسوس الساتىروى Satyroi. ونراهم فى الرسوم الباقية على الأوانى يحملون أسماء مثل كيسوس (Kissos اللبلاب) وأوينوس (Oinos الخمر) وكوموس (Komos المجنون) وخوروس (Choros الرقص الدائرى أو الجوفقة) وجيلوس (Gelos الضحك) وكروتوس (Krotos دق القدم أو الكف فى الرقص) وديثورامبوس Dithyrambos وهيريس (Hybris النشوة). هذا ويسكر الساتىروى الغابات والجبال. لأنهم متوحشون ونصف الواحد منهم بشرى الشكل والنصف الآخر حيوانى، فلهم شعر طويل أشعث، وأذن مديّة، وأرجل حصان أو جدى. ومن طبع هذه الكائنات الجبن والحسية بالإضافة إلى الحيوية الزائدة والمرح الفكاهى والمتعة الماجنة وكذا الصخب.

ومن أتباع ديونيسوس أيضاً فئة من النساء الباكخيات أو عابدات باكخوس Bakchai أو المخذوبات Mainades أو Lenai. وهن فتيات عذارى ذوات شعر طويل أشعث، يلبسن ملابس فضفاضة ويرقصن رقصات صاخبة على أنغام ودقات الصفائح المدورة (الصنج) ويلوحن بصولجان ديونيسوس السحرى. ويحملن أسماء - مثل أسماء الساتىروى سالفة الذكر - ترمز إلى معانٍ موانمة لعبادة ديونيسوس وطقوسه مثل خوريا

(Chorea الرقص) ومولبي (Molpe الأعمية) وإيوثيميا (Euthymia المرح) وميثي (Methe السكر) وكومبديا (Komodia الأعمية المجنة).

وهناك جماعة أخرى من أتباع ديونيسوس تحمل اسم السيلينوى Silenoi وهم يظهرون فى الرسوم بأحساد ضخمة كثيفة الشعر، لهم ملامح تنم عن حالة السكر وتشى بالفسق الذى يعيشون فيه. إنهم يشبهون الساتىروى المسنين، ويمثلون فعلا فنة "كبار السن" فى حاشية ديونيسوس أى "شيوخ" الجماعة. ومن أتباع ديونيسوس أيضا الكنتوروى Kentauroi وهم يمثلون القوة الحيوانية وما تجسده من نشاط وخصوبة. ويظهر الإله بان Pan نفسه أحيانا فى زمرة الإله ديونيسوس ذلك أن بان إله ريفى. كما تظهر فى عبادة ديونيسوس بعض الشخصيات الرمزية مثل "الخريف" الذى يتجسد فى هيئة امرأة وفور تقدم فواكه الأرض - أى باكورة الفواكه - فى طبق إلى ديونيسوس. هذه هى الصورة التى يظهر بها "الخريف" فى الرسوم، وتظهر ربة السلام إيريسى Eirene أحيانا أيضا بصحبة ديونيسوس. وهى فى هذه الحالة تحمل قرن الكثرة Keras Amaltheias. وبالطبع كثيراً ما نجد إلى جانب إله الخمر العريد إله الحب والرغبة إيروس جنباً إلى جنب مع ربات الفنون وربات النعم والخير.

وأقام الإغريق مهرجانات دينية عديدة تكريماً لديونيسوس، بيد أننا سنركز الحديث على تلك التى كانت تقام فى إقليم أتيكا، وذلك لأنها أكثر إتصالاً بالدراما التى نقدم لها. وكانت المهرجانات الأتيكية من نوعين فكانت مهرجانات النوع الأول تقام أيام الربيع عندما يكون نبىذ الموسم الماضى جاهزاً للترب، وعندما تستيقظ الأرض من رقادها الشتوى لتستقبل حياة النشاط والحركة، إذ تكسوها النباتات والأشجار حلة خضراء من فضل إله الخضرة ديونيسوس. وكانت مهرجانات النوع الثانى تقام شتاء بعد إنتهاء أعمال الزراعة السنوية ويحل موسم الكروم وجنى الفواكه. وكانت طقوس الإحتفال فى أثناء هذين النوعين من المهرجانات بسيطة فلا تعدو مجرد تجمهر ريفى من أجل تكريم ديونيسوس الذى يتضرعون إليه أن يطرح البركة فى جهودهم الزراعية بأن يزيد من خصوبة أراضيهم

وساتينهم. ويسير موكب من هؤلاء الفلاحين إلى مذبح ديونيسوس لنحر ماعز هناك أضحية أو قرباناً له. وتقود هذا الموكب المقدس عذراء زينت بأحلى زينة، فليست الحلى الذهبية وجملت علي رأسها السلة المقدسة التي تحوى قرابين من الفطائر وتيجان من الزهور لتوضع فوق الأضحية. وتحوى السلة المقدسة أيضاً سكيناً ليذبح بها الماعز. ووراء الفتاة كان يسير الباقون وهم يحملون أيضاً بعض الهدايا الريفية مثل عناقيد العنب أو حبات التين وأباريق النبيذ. وكان بعضهم يرفع عالياً مسخة تمثل عضو التذكير أى الفاللوس ورمز ديونيسوس إله الخصب. وأثناء عملية تقديم القرابين تقام الرقصات وتؤدى الأغاني تكريماً للإله، من بين هذه الرقصات رقصة ريفية يقوم بها بعض الشبان فوق أوعية الخمر المصنوعة من جلد الحيوانات الذى لم يتخلص من شحمه بعد. وينتهى اليوم بتبادل أنخاب الشراب العام وبالمرح الصاخب.

وكان مهرجان الربيع الأصلى الأثينى يسمى أنثيستيريا Anthesteria (عيد الزهور) ويقع فى فبراير من كل عام. وأهم طقس فيه الإفتتاح الرسمى لبرميل الخمر pithoegia. بيد أنه فى وقت لاحق أضيف إحتفال ربيعى آخر هو مهرجانات ديونيسوس بالمدينة أو الديونيسيا المدنية الكبرى Dionysia (ta Megala) ta astika وتقع فى مارس وهى أكبر وأشهر المهرجانات جميعاً. أما بالنسبة للمهرجانات الشتوية فى أثينا فكانت تسمى "اللينايا" Lenaia أى "أعياد عصر النبيذ" وكانت تقام فى يناير. وفى المقابل كان هناك إحتفال شتوى ريفى آخر يقام بمناطق أتيكا الأخرى فى غضون شهر ديسمبر وأطلق عليه إسم مهرجانات ديونيسوس الصغرى Ta mikra Dionysia^(٤).

(٤) عن المزيد من التفاصيل حول هذه المهرجانات المسرحية القديمة ومحاولات إحيائها فى بلاد اليونان الحديثة أنظر: أحمد عثمان. "مهرجانات إحياء المسرح الإغريقى"، مجلة "الكاتب" القاهرة العدد ١٧٣ (أغسطس ١٩٧٥) ص ١٥٤-١٦٠ والعدد ١٧٤ (سبتمبر ١٩٧٥) ص ١٥٥-١٦٠.

M. McDonald, Ancient Sun Modern Light. Greek Drama on the Modern Stage. Columbia University Press, New York 1992.

وراجع

M. Walton, "Ancient Greek Drama today. Translation for Translocation" ISAGDC (1999), pp. 256-262.

ويبدو أن مهرجانات ديونيسوس الأتيكية قد تميزت بالبساطة الريفية وفقدت معظم سماتها الشرقية. بيد أن الأمر لم يكن كذلك بالنسبة لبقية أنحاء بلاد الإغريق. ففي كثير من الأماكن ظلت الطقوس كما هي مشبعة بعناصر الجزل الوجداني *orgiasmos* الآسيوي. وتميزت بصفة خاصة الطقوس التي كانت تقام في إقليم فوكيس وبويوتيا على سفوح جبل البرناسوس وكيثايرون في إطار مهرجانات صاخبة تعقد كل عامين. إذ سادت فيها روح النشوة العنيفة والجزل والإنجذاب أو الذوبان في شخص الإله المعبود. وكانت هذه الطقوس تعقد شتاء وفي أثناء الليل فوق قمم الجبال. وكانت النساء هن اللاتي تقمن بهذه الطقوس العنيفة، إذ يلبسن جلود الغزلان كباكخيات ويصفقن شعرهن في هيئة خصلات ثعبانية، ويحملن المشاعل الموهجة في أيديهن ويندفعن إلى قمم الجبال في حالة من اللاوعي. وهن يقرعن بقوة دقات عنيفة على الصنج وينفخن في الزمار، ويمثلن إصطياد الوحوش وتمزيقها إربا إربا وابتلاع لحمها نيئا^(٥). ومثل هذه العادة بطقوسها العنيفة وجزلها الوجداني الأشبه بالجنون وأسرارها المlfزة وطابعها الشرقي العام لم ترق للأثينيين فاستعاضوا عنها بعبادة إلههم ديونيسوس على نحو فيه الكثير من البساطة. ومن ثم يرى العلامة هيج أن هذه الطقوس العنيفة ذات الأصول الشرقية لا تهمنا كثيرا ونحن ندرس أصل الدراما^(٦). وإن كنا نحن بدورنا نتحفظ على ذلك الرأي ونبرز ظهور هذه الطقوس في مسرحية يوريبيديس "عابدات باكخوس"، مما يدل على أن هذه الطقوس - التي ربما ظهرت في

- G.P. Mikellis, "Ancient Greek Drama Today: limits and transgressions", ISAGDC (1999) pp. 272-276.

O. Taplin, Greek Tragedy in Action. Methuen & Co. LTD 1978.

وراجع أعمال المؤتمر التالي:

Dioniso LIX, II (1989) Atti del XII congresso internazionale di studi sul dramma Antico sul tema "Spazio teatrale e messa in scena: Monumenti e testi".

(٥) راجع يوريبيديس "عابدات باكخوس" آيات ١٤٥-١٤٧.

Haigh. Tragic Drama, p. 10.

(٦)

مسرحيات أخرى كثيرة فقدت ولم تصل إلى أيدينا - قد لعبت دورا بارزا في ولادة الدراما.

٢- الديثورامبوس أو الجنين الدرامى:

تحدثنا فى الباب السابق عن الديثورامبوس بوصفه أغنية جماعية غزل آخر مراحل تطور الشعر الغنائى، وسنتناول الديثورامبوس الآن باعتباره نواة الشعر الدرامى. وإن دل ذلك على شئ فإنما يدل على أن الدراما قد ولدت ولادة طبيعية من الشعر الإغريقى نفسه بعد مروره فى مراحل تطور قادتته إلى هذا النوع المعقد من الشعر، أى الشعر الدرامى الذى فى الواقع يحتضن كل فنون الشعر ويكشف كل مراحل تطوره.

ترتبط المهرجانات الأتيكية الشتوية بنشأة الكوميديا، التى لهذا السبب كانت تسمى أحيانا "تريجوديا" Trygodia أى "أغنية تفل أو حثالة العنب". وفى هذه الإحتفالات يسير موكب المعريدين (الكوموس Komos) وهم يحملون مسخة لعضو الذكر (الفاللوس) ويرددون أغنية لديونيسوس تسمى "الأغنية الفاللية" Phallikon. وبين الحين والحين كان قائد الموكب يسلى المشاهدين بالقاء بعض النكات البذيئة التى يرتجلها إرتجالا، سواء فى هيئة مونولوج طويل أو ديالوج أى حوار مع بعض المغنين من رفاقه فى الموكب. ومن هذا الخليط الذى يمزج بين الأغاني والنكات والمونولوج والديالوج نشأت "الكوميديا". ومع أن الفن الكوميدى قد تطور عن هذا الأصل البدائى الفج، إلا أنه بالطبع قد تخلص من أغلب مظاهر البداوة والغلظة هذه، وإن ظل يحتفظ ببعض سماتها حتى النهاية، وكما يبدو من مسرحيات أريستوفانيس على سبيل المثال.

أما التراجيديا فقد ولدت فى مهرجانات ديونيسوس الربيعية عندما كان الريفيون يلتقون فى حشد كبير لإفتتاح براميل الخمر الجديدة، ويرحبون بخصوبة الطبيعة المتجددة فى هذه الآونة التى تزدان فيها الأرض بالأزهار والثمار. ويستدل

العلماء على نشأة التراجيديات من هذه المهرجانات بحقيقة أن العروض المسرحية التراجيدية كانت فيما بعد الملمح الرئيسى لأعياد ديونيسوس بالمدينة. وهى المهرجانات الربيعية الكبرى، بينما لم تدخل التراجيديات فى برنامج أعياد اللينايا الشتوية إلا فى وقت متأخر نسبيا. كما أنها كانت فى هذه الأعياد تحتل مركزا ثانويا بالنسبة للكوميديا. وهناك دليل آخر وهو أن الديثورامبوس الذى نشأت منه التراجيديات لم يكن له مكان قط فى عروض أعياد اللينايا إبان الفترة الكلاسيكية، فى حين أنه كان يمثل عنصرا جوهريا ورئيسيا فى أعياد ديونيسوس الربيعية بالمدينة. ففى هذه الأعياد إعتاد الناس أن يحتشدوا ليمتدحوا إله الخمر والخضرة ديونيسوس مانح الخيرات فى أغنية تسمى الديثورامبوس التى نشأت منها التراجيديات بشهادة أرسطو نفسه.

ويبدو أن الديثورامبوس - كأشياء أخرى كثيرة فى عبادة ديونيسوس - قد وفد أصلا من فريجيا بآسيا الصغرى، إذ كان يعنى بمصاحبة موسيقى مؤلفة على النمط الفريجى وتعزف على الفلوت (المزمار)، وهى آلة فريجية الأصل على الأرجح. ولقد وردت أول إشارة للديثورامبوس فى أشعار أرخيلوخوس (شذرة ٧٧)، بيد أنه إزدهر فى طيبة وكورنثة وجزيرة ناكسوس، مما يعنى أنها كانت مراكز مهمة فى العبادة الديونيسية. هذا وقد احتلت الأغاني الديثورامبية مكانة بارزة فى أعياد ديونيسوس الربيعية بأتيكا^(٧).

والديثورامبوس - كما رأينا فى الباب السابق - أغنية جماعية تؤدىها حوقة، وهى تقوم ببعض الحركات التعبيرية والرقصات التى تشرح وتؤكد معانى الكلمات. وكانت الرقصة الديثورامبية تسمى "تيرباسيا" Tyrbasia، أما الموضوع الرئيسى لكلمات الأغنية الديثورامبية فهو أسطورة ديونيسوس، أو بالتحديد

(٧) P. Ghiron- Bistagne, Recherches sur les Acteurs dans la Grèce Antique راجع:

Paris. Les Belles Lettres 1976.

H.W. Parke, Festivals of the Athenians. London 1977.

P. Arnott, Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B.C. Oxford 1962.

عرض بعض مراحل من حياة هذا الإله فى أسلوب غنائى وبوسيلة التكرار أو المحاكاة بالكلمة والحركة. ذلك أن المغنين - الراقصين أفراد الجوقة كانوا يتكثرون على هيئة ساتيرون أو أية جماعة من أتباع ديونيسوس - كما سبق أن أئنا - لكى يجعلوا الأحداث التى يسردونها أقرب إلى التصديق والحيوية. ولقد ظلت المسرحية الساتيرية تحتفظ بهذا العنصر التكرارى إلى النهاية، فهى تعد أكثر فروع الدراما الثلاثة - أى بالمقارنة مع التراجيديا والكوميديا - قربا من أصلها الديثورامبى. وبهذه الصورة من الهيئة والملبس كان أفراد الجوقة يرقصون فى دائرة حول مذبح ديونيسوس الذى ينبعث منه دخان القرابين. وإنطلقت أصواتهم تنغى بمغامرات هذا الإله وتؤكد كل معنى بهذه الحركة أو تلك من اليدين أو القدمين أو سائر أعضاء الجسم بهدف إقناع المتفرجين بأن ما يرونه ليس مجرد حكاية أسطورية قديمة، بل هو أمر أقرب ما يكون إلى الحقيقة والواقع.

حقا كانت هناك طقوس مماثلة لطقوس ديونيسوس فى بلاد الإغريق - بل وخارجها - مثل تلك الرقصة التى كانت معروفة فى جزيرة ديلوس وتسمى كرانى krane وتحاكى قصة هروب ثيسوس من قصور التيه (اللابيرينثوس) فى كنوسوس بكريت، حيث كان الراقصون ينظمون فى صف طويل ويتحركون إلى الأمام وإلى الخلف أو إلى الداخل والخارج ليصوروا بذلك مناهات اللابيرينثوس. وفى دلفى أيضاً كان الصراع بين أبوللون وبيثون يقدم فى صورة تمثيلية مماثلة. بيد أن أقرب الرقصات الإغريقية جميعا إلى الديثورامبوس هى تلك التى كانت تمارس فى كريت، وهى تتصل بمولد زيوس رب الأرباب. فالجوقة هناك كانت ترتدى ملابس جماعة الكوريتيس، وهم فى الأسطورة الذين كانوا قد أنقذوا زيوس طفلا رضيعا، وهم بهذه الملابس التكرية يغنون ويرقصون ويمثلون مراحل القصة كلها. فكرونوس والد زيوس يتلع كل أطفاله، ربا زوجته تعانى آلام حمل الجنين - زيوس - ثم تلد، الكوريتيس يحاولون إخفاء صرخاتها وبكاء ولدها زيوس الرضيع بدقات قوية على الصنج. وبالفعل ينجحون فى إنقاذ الطفل تحت ستار هذه

الضوضاء الصاخبة^(٨).

بيد أن أسطورة ديونيسوس هي التي - أكثر من غيرها - حفلت بأحداث صالحة للتمثيل في إطار الديثورامبوس: ميلاده العجيب، تربته فوق جبل نيسا، غزوه للهند، صراعه مع ملوك طراقيا وطيبة (وهذا هو موضوع "عابدات باكخوس" ليوريبيديس)، رحلته الخطرة إلى جزيرة ناكسوس، زواجه من الزوجة المهجورة أريادنى... إلخ. هذا مع أن بعض الدارسين يرون أن الديثورامبوس كان يقتصر على قصة ميلاد ديونيسوس، بدليل أن هذا الديثورامبوس كان يؤدى في أيام الربيع فقط حيث تولد الحياة والخضرة من جديد. وبلغ الأمر ببعض الدارسين إلى حد أنهم يفسرون كلمة "ديثورامبوس" على أنها تعنى "البابان" أو "المدخلان"، على أساس أن الأسطورة تجعل مولد ديونيسوس مزدوجا أى من رحم سيملى وفخذ زيوس^(٩). وجدير بالتنويه أن الإشتقاق اللغوى لكلمة "ديثورامبوس" موضع خلاف حاد بين الفقهاء، ولم يتفق عليه العلماء. منهم من يقول إنه متصل بكلمة "النصر" thriambos وآخرون يرون أنه من أصل فريجى. المهم أن الديثورامبوس كان على الأرجح يتناول كل مراحل حياة ديونيسوس لا مولده فحسب.

ومن الطبيعى أن الديثورامبوس فى بداية ظهوره كان مجرد أغنية فولكلورية تقليدية أكثر من كونه ضربا من ضروب الأدب الرسمى. ودليل ذلك أن القائمين بالغناء والرقص كانوا من الفلاحين، أى الأفراد العاديين الذين يفعلون ما يفعلون تطوعا وبصورة تلقائية فى احتفالاتهم الدينية بالريف. وبتطوير الديثورامبوس وتهذيبه وتشذيبه على أيدي شعراء ماهرين ومغنين وراقصين محترفين دخل من باب الشعر الرسمى ذى القيمة الأدبية العالية، وهذا ما يحدث عادة لسائر فنون الأدب الشعبى. ويرجع الفضل فى تطوير الديثورامبوس

Strab., X, 3, 11.

(٨)

(٩) تقول الأسطورة أن زيوس رب الأرباب بايعاز من هيرا الغيور ذهب إلى معشوقته البشرية سيملى فى

كامل هيئته وألوهيته فأصابته صاعقة سيملى وأهلكتها. فأخذ من بطنها الجنين وزرعه فى فخذه حتى

أكمل نموه، وولد هكذا ديونيسوس ذو المولدين.

إلى الدورين بصفة عامة، ذلك أنهم - وكما رأينا في الباب السابق - كانوا قد بلغوا شأوا عظيما وتفوقا ملموساً في كافة أنواع الشعر الغنائي ولاسيما الجماعي، وهو شعر يجمع بين الغناء والرقص وفن السرد، وهذا ما نلاحظه في أشعار الكمان ومستسخوروس وغيرهما.

وكان أريون يعد أشهر عازفي المزمار (الهارب) في زمانه، وهو أول من أعطى عناوين ثابتة ومحددة لأغانيه الديثورامية، فهذا ما أخبرنا به هيرودوتوس (الكتاب الأول فقرة ٢٣). ومع أن أريون من مواليد ليسبوس، إلا أنه قضى معظم سنى حياته في قصر بيراندروس طاغية كورنثة. وقيل إنه عاش إبان أواخر القرن السابع وأوائل السادس. ولا نجد ما يدعونا إلى تصديق الروايات القديمة المبالغ فيها والتي تعزو إلى أريون إختراع الديثورامبوس، ولكن من الأرجح أنه أدخل عليه تحسينات هائلة. فيقال إنه أول من ابتدع الشكل الدائري للرقصة الديثورامية حتى إن الأساطير تسميه "ابن الدائري" *kykleos huios*، بيد أن الشكل الدائري قد يكون أمراً بديهياً وطبيعياً في رقصات تؤدي حول مذبح ديونيسوس^(١٠). ولكن يبدو أن أريون هو أول من أوجد النظام والنسق في مثل هذه الرقصات التلقائية. وربما كان هو أول من ثبت عدد الراقصين فجعلهم خمسين، وهو العدد الذى ظل دون تغيير لوقت طويل بعد ذلك. وربما يكون أريون هو الذى أدخل النظام الأنتيستروفي للشعر الديثورامبي، وهو نظام من المرجح أنه كان متبعاً في بقية أنواع الشعر الغنائي عند الدوريين، وكان الهدف منه هو ترتيب حركات الراقصين المتتابعة والمتبادلة. ويقال أيضاً إن أريون أحدث تطويراً جوهرياً في موسيقى الديثورامبوس فجعله نظاماً أكثر وقاراً من ذي قبل. واستبدل بالنغم الدورى الثقيل الموسيقى الفرججية المؤثرة واستخدم المزمار (الهارب) جنباً إلى جنب مع الفلوت. ولو أننا لا نملك دليلاً قاطعاً على أنه صاحب الفضل في كل هذه التعديلات.

ولعل أهم ما يعزى إلى أريون من تعديلات على الأغنية الديثورامية هو أنه

(١٠) فارن أعلاه ص ١٨٧ وما يليها.

أوجد بعض الفقرات التي تلقى بين الحين والآخر أثناء الغناء، أى أجزاء حوارية موزونة *emmetra legontas* كما يرد فى موسوعة سودا (أوسويداس) تحت اسمه "أريون". ولكن لا تشرح لنا الموسوعة المذكورة طبيعة هذه الأجزاء بدقة، وإن كان بوسعنا أن نتعرف عليها من مصادر أخرى. فأرسطو مثلاً يقول لنا بأن بذرة التراجيديا جاءت من "الأحاديث" ^(١١). التي يلقيها قائد أغنية الديثورامبوس "apo ton exarchonton ton dithyrambon" ^(١٢). وفى هذه الفقرة كان قد أصبح فى حكم المعتاد أثناء عروض الديثورامبوس أن يصعد قائد الجوقة منصة ما *trapeza* ويتبادل الحوار من هناك مع بقية أفراد الجوقة. ولو أن البعض يرى أن هذا قد حدث بعد عصر أريون الذى تفصله عن تيسيس ثلاثون عاماً فقط. وعلى أية حال فليس من المستبعد أن تكون الأحاديث التى أدخلها أريون عبارة عن حوار بين قائد الجوقة وبقية أفرادها. وقد يكون موضوع هذه الأحاديث الحوارية هو مغامرات ديونيسوس. وقد يكون الهدف من وضعها فى صورة حوار هو شرح أو تعميق بعض المعانى الواردة فى الأغنية الديثورامبية. ويبدو أن هذه الأجزاء الحوارية قد نظمت فى الوزن الرباعى التروخى، وصاحبها رقصات صامتة من جانب الجوقة. وسواء أكانت هذه الأجزاء الحوارية من ابتداء أريون، أو أنه أخذها من شعراء سبقوه إليها، وإقتصر دوره على مجرد التهذيب والتشذيب. فإن الأمر الذى لا يتطرق إليه الشك أن هذه الأجزاء الحوارية - التى قد تبدو أنها عنصر ثانوى بالنسبة للأغنية الديثورامبية - هى أكبر خطوة نحو ولادة التراجيديا الإغريقية، فهى النواة الأولية فى الفكرة الدرامية برمتها.

وهناك سؤال مهم ينبغى أن يشغلنا الآن. ونعنى ما هو الطابع الغالب على الديثورامبوس كما عرفه أريون والدوريون؟ هل هو طابع مأساوى جاد أم

(١١) يترجم هاميلتون فايف كلمة *exarchonton* على أنها تعنى المقدمة التى يلقيها قائد الجوقة. راجع طبعة

لويب Loeb لترجمة "فن الشعر" ص ١٦-١٧.

Arist., Poet., 1449a 14.

(١٢)

كوميدي هزلي؟ هذا ما تختلف فيه الآراء بشدة. فبعض الدارسين يرون أن الطابع الحزين هو الأساس والأصل. ذلك أن التراجيديا برأيهم نعت من الديثورامبوس الذى كان موضوعه الرئيسى هو التعبير عن "آلام ديونيسوس". أما بالنسبة للساتىروى ودورهم فى هذه الأغنية فإنهم كانوا يقومون بالرقص والغناء تعبيراً عن تعاطفهم مع سيدهم هذا أى الإله ديونيسوس، وعن استعدادهم لخوض الحرب من أجله، أو على الأقل لمشاطرته آلامه ويحمل الجانب الحزلى الوجدانى فى طقوس عبادة ديونيسوس هذا الطابع المأساوى المتمثل فى معاناة "عابدات باكخوس" المجذوبات كما يظهر من مسرحية يوربيديس التى تحمل هذا العنوان. بيد أن وجود الساتىروى فى الأغنية الديثورامبية الدورية يجعل عملية المواءمة بينهم وبين الطابع الجاد أمراً عسيراً. وفى هذا المجال يمكن أن نستشهد برأى أرسطو، الذى يقول إن طابع الحدية فى التراجيديا كان أمراً مستحدثاً، أى نجم عن تطوير أدخل فى فترة لاحقة على الديثورامبوس الذى غلب عليه الطابع الساتىرى الهزلى والمقولة الكوميديّة والأوزان المفعمة بالحركة المرحّة والرقص الصامت^(١٣).

وهكذا فمن الصعب علينا الأخذ برأى من يقولون إن الديثورامبوس كان أغنية ذات طابع حزين. ومع ذلك فعلى ألا نذهب بعيداً ونبالغ فى تفسير أقوال أرسطو، لأن الأغنية الديثورامبية فى الواقع تعرضت لكثير من عمليات التطوير والتنويع. ونظرة واحدة على المسرحيات الساتيرية التى وصلتنا والتى تعد استمراراً للطابع الساتىرى فى الديثورامبوس كفيلة بأن تظهر لنا أن الأغنية الديثورامبية لم تكن كوميديّة خالصة ولا هزلية صافية، بل حوت عناصر رفيعة المستوى من الشاعرية والقدرة على التخيل الرومانسى. ومن الممكن أن نصف الأغنية الديثورامبية بشئ قريب من هذا، فهى قد جمعت بين النكات الفجة والسخرية الماجنة جنباً إلى جنب مع العواطف الجادة، وواءمت بين كلماتها

ورقصاتها بطابعها هذين المتناقضين من جهة، وبين هذا الجزء أو ذاك من أسطورة ديونيسوس التي يقدمونها من جهة أخرى. من هنا كان سهلا عليهم أن يركزوا على العنصر الجاد لتطوير التراجيديا، والإبقاء على الطابع المزدوج - الجاد والهزلي معا - فى المسرحية الساتيرية^(١٤).

.. فى هذه الفترة تقريبا بدأ الناس يستخدمون كلمة تراجيديا *tragoidia* لوصف الأغاني الديثورامبية التى نظمها أريون وخلفاؤه. وقالوا إن أريون هو مخترع "الأسلوب التراجيدى" *tragikos tropos*. وسميت أغانيه بالتراجيديا واعتبر هو وإيجينيس من سيكيون وأيسخولوس وفرونيخوس وغيرهم شعراء تراجيديين *tragoidoi poietai*. وتعنى كلمة تراجيديا *tragoidia* حرفيا "أغنية الماعز". فلماذا تستخدم هذه الكلمة لوصف الأغنية الديثورامبية ؟ لم يتفق العلماء فى الإجابة على هذا السؤال. وقد يكون السبب هو أن الديثورامبوس كان يؤدى أثناء عملية تقديم الماعز أضحية لديونيسوس، أو لأن الماعز كان الجائزة المرصودة للشاعر الفائز فى المسابقة الديثورامبية. ولو أن الفائز الأول فى هذه المسابقات - إبان القرن السادس - كان يمنح ثورا والثانى إبريقا من الخمر والثالث ماعزا. بيد أنه فى المسابقات الأثينية التراجيدية كانت الجائزة الأولى فعلا هى الماعز. على أية حال فإن رأى المراجع الآن هو أن الساتيروى - أى أفراد جوقة الديثورامبوس - كانوا يسمون "المعيز" *tragoi* بسبب مظهرهم لأنهم تنكروا فى جلود الماعر، وبسبب الحرية والتسيب اللذين إتسمت بهما تصرفاتهم وكلماتهم وهم يغنون ويرقصون. ومن مزايا هذا التفسير أنه يوفق بين اشتقاق كلمة "تراجيديا" أى "أغنية المعيز" وبين اشتقاق كلمة "كوميديا" *komoidia* بمعنى "أغنية جماعة المعريدين" *komos* أو "الأغنية الماجنة".

(١٤) راجع L.E. Rossi, "Il drama satiresco antico" D. Arch. 6 (1972) pp. 248-302.

D.F. Sutton, The Greek Satyr Play. Meisenheim am Glan 1980.

Idem, "Satyr plays and children in the audience" Prudentia 13 (1981), pp. 71-74.

وعلى أية حال فلقد حافظت الأغنية الديثورامبية على تطورها فى اتجاهين وإلى النهاية. الإتجاه الأول وهو الأقدم يتمثل فى إستمرارها بوصفها أغنية جماعية، تنمى للشعر الغائى. والاتجاه الثانى وهو الأحدث يتمثل فى أنها شقت طريقها إلى الدراما التمثيلية ومن ثم فلقد أصبح لكل كلمة من الكلمتين "ديثورامبوس" و "تراجيديا" معناها الخاص والمحدد. الأولى تعنى الأغنية الجماعية الأصيلة، والثانية تعنى المسرحية التى تطورت عنها وإستقلت بذاتها.

ولقد تطور الديثورامبوس منفصلاً عن التراجيديا فيما بعد بالتخلص من الأجزاء الحوارية التى أدخلها أريون وبدأ يوسع دائرة إهتمامه وأفق موضوعاته لتشمل أساطير أخرى غير أسطورة ديونيسوس، وتغيرت الجوقة الساتيرية إلى جماعة أخرى عادية.

وأقيمت المسابقات الديثورامبية فى أنحاء كثيرة من بلاد الإغريق وفى أثينا إثناء من عام ٥٠٨ (أى فى حياة أيسخولوس المبكرة). وبلغ الديثورامبوس ذروته على أيدى سداروس وسيمونيديس - وهذا ما رأياه فى الباب السابق - ثم تدهور بعد ذلك. ووصل سوء الحال والتدهور بالديثورامبوس وشعره أن ظهر مثل إغريقى يقول "غبى مثل الديثورامبوس" *kai dithyrambon noun echeis elattona* (١٠).

أما التيار الذى قاده أريون فظل يتطور حتى نشأت عنه المسرحية الساتيرية على أيدى الأثينيين. وهكذا قيل إن سداروس نظم "سبعة عشر مسرحية تراجيدية" كما نسبت إلى سيمونيديس بعض التراجيديات أيضاً. وبالطبع فهى ليست تراجيديات من النوع الذى كتبه كل من فرونيخوس وأيسخولوس. كما أنها ليست أعانى ديثورامبية على أحدث ما وصلت إليه من تطور. لأن قصائد سداروس الديثورامبية تذكر صراحة وتميز بوضوح عن "دراماته التراجيدية" *dramata tragika*. وليس بوسعنا سوى أن نرجح أنها كانت أعانى جماعية

تراجيدية من الطراز القديم، ويسمىها بعض الدارسين "تراجيديات غنائية". ولقد إختفت على أية حال منذ منتصف القرن الخامس.

تنسب الأثينيون التحسينات التي أدخلها الدوريون على الديثورامبوس. ومن هذا الإندماج نعت الدراما التراجيدية. وعندما يزعم الدوريون - كما يرد عند أرسطو^(١٦) - أن التراجيديا من إختراعهم فهو زعم لم يأت من فراغ. وإن كان بعض العلماء ينفون أن يكون الديثورامبوس الأتيكي قد تأثر بالتحسينات الدورية. وفي الواقع لا يمكن إنكار التأثير الدوري على التراجيديا بنفس الدرجة التي لا يمكن بها أيضاً إنكار أن إختراع التراجيديا الحقيقية، أي تحويل أغنية الجوقة الديثورامية إلى مسرحية تمثيلية، هو إختراع أثيني محض ندين به ثيسبيس. وفي النهاية فهناك نظرية تقول بأن التراجيديا نشأت عن طقوس عبادة الأبطال^(١٧). كما أن هناك نظريات أخرى في نشأة الدراما^(١٨).

٣- ثيسبيس وفرونيخوس وبدايات فن التراجيديا

ولد ثيسبيس في قرية إيكاريا بمنطقة ماراثون عند سفوح جبل بتيليكوس، وهي القرية التي إكتشفت المدرسة الأمريكية للآثار بأثينا موقعها في نهاية القرن التاسع عشر. إنها منطقة خضراء تطل عليها الجبال ومنها ترى جزيرة يوبويا على البعد. وكانت هذه

Arist. Poet., 1448 a5.

(١٦)

W. Ridgeway, The Origin of Tragedy with a special reference to the Greek Tragedians (Cambridge University Press 1910), passim; Idem, The Dramas and dramatic dances of Non-European Races, in special reference to Greek Tragedy (Cambridge University Press 1915). passim.

(١٨) عن نظرية فربل وعن مزيد من التفاصيل والآراء حول نشأة التراجيديا أنظر:

Farnell, Cults of Greek States, vol. V, pp. 230 ff., cf. Idem, J H S XXIX (1909) p. XLVII; Lesky. History of Greek Literature, pp. 223-233.

وعن الديثورامبوس بوصفه أصلاً للدراما راجع:

G.F. Else, The Origin and early form of Greek Tragedy. (Cambridge, Mass. 1955). passim esp. pp. 9-77.

W. Burkert, "Greek Tragedy and Sacrificial ritual", GRBS 7 (1966), pp. 87-121.

F.R. Adrados, Festival, Comedy and Tragedy: the Greek origins of Theatre. Leiden 1975.

المنطقة مركزا كبيرا من مراكز عبادة ديونيسوس. أما اسم القرية نفسها إيكاريا فهو مشتق من إيكاروس البطل الأسطوري الذى حظى بشرف أنه كان أول من إستقبل فى أتيكا الإله الجديد ديونيسوس. أدخل إيكاروس زراعة الكروم وصناعة النبيذ فى منطقته، فقتله أهلها من الرعاة فى نوبة من نوبات السكر العنيف، وعندئذ إنتحرت إبنته إريجونى شنقا وحزبا على أبيها. وأدت هذه الحادثة المؤسفة إلى قيام شعائر وطقوس سنوية للتطهير، إعتادت فيها العذارى أن يعلقن أنفسهن فوق الأشجار تخليدا لموت إريجونى أو تكفيرا عنه. وهماك أساطير أخرى وطقوس أخرى فى قرية إيكاريا والقرى المحاورة. المهم أن المنطقة كانت تحتل مكانة خاصة فى أسطورة ديونيسوس، وكانت مهرجاناته بها ذات طابع خاص أيضا. إذ تميزت بفخامتها وشهرتها حتى أن سوساريون Susarion الشاعر الكوميدي هاجر من موطنه ميجارا ليقيم فى إيكاريا. ويقال إنه هناك وضع أسس فن الكوميديا.

هناك ولد ثيسبير فى بداية القرن السادس، وهناك أمضى سنوات صباه وشبابه، وهناك شرع فى تطوير الديثورامبوس. وكان أهم تعديل أدخله هو إيجاد "الممثل" لأول مرة فى مقابل "المغنى" و "الراقص" choreutes. وكلمة ممثل hypokrites باللغة اليونانية تعنى حرفيا "المجيب"، لأ، عمل الممثل الأصلى كان آنذاك يتمثل فى أن يدخل فى حوار مع أفراد الجوقة بأن يجيب على أسئلتهم ومر الواضح أن هذا التعديل بهدف أساسا إلى زيادة الأجزاء الحوارية التى كان قد أدخلها أريون - أو غيره - من قبل. فبعد أن كانت من عمل أفراد الجوقة أو قائدهم صارت الآن من عمل شخص مستقل تم تدريبه خصيصا لهذا الغرض. وقد يبدو هذا التعديل بسيطا ولكنه فى الواقع يعد الخطوة الكبرى التى وضعت الأغنية الديثورامية على طريق الدراما. فهى الخطوة التى حولت هذه الأغنية إلى تمثيلية حقيقية. كان الممثل يدخل ليأخذ دور هذه الشخصية أو تلك عن طريق الحديث الفردى (المونولوج) أو الحوار (الديالوج) فيسرد أحداث القصة. حقا إن هذه العناصر كانت موجودة من قبل فى الأغنية الديثور' بية، ولكن ثيسبير أبرزها وجعلها المحور الرئيسى. وقد يكون تنكر أفراد الجوقة فى هيئة الساتىروى ضربا من

التمثيل والتجسيد، بيد أنهم لم يكونوا سوى شهود أو متفرجين على قصة وأحداث لم يؤدوا فيها دوراً. فجاء الممثل وغير هذا المفهوم، لأنه هو الذى يقوم بالحدث الرئيسى فى القصة المعروضة. ومن ثم فإنه فى حين كان الحوار بين أفراد الجوقة وقائدها من قبل يدور حول أحداث وقعت لآخرين، فإن الأمر يختلف الآن كثيراً لأنه لأول مرة تدخل الشخصية الرئيسية، أى بطل الأحداث ليروى ويمثل ما حدث له هو. فعلى يد ثيسيس إذن ولأول مرة جاءت الشخصيات نفسها لتقف أمام الجمهور وتمثل وقائع الحدث التى تريد أن تطلع الناس عليها. وهذا هو أساس الفكرة الدرامية برمتها، وكما يرد عند أرسطو فى تعريفه للتراجيدى. وهو فى نفس الوقت يمثل الخيط الرفيع الذى يفصل بين الشعر القصصى أو الملحمى والشعر التمثيلى. وكان الممثل الوحيد الذى إستخدمه ثيسيس يؤدى كافة الأدوار على التوالى، سواء كانوا آلهة أم ملوكاً أم رسلاً الخ. وهو يتخذ هيتهم بالسكر ويتقمص شخصيتهم بالحركة والكلمة ويعبر عن مشاعرهم. فلا غرو إذن أن يعتبر ثيسيس لدى القدامى والمحدثين خالق فن الدراما.

ولم يصلنا مما كتب وعرض ثيسيس شئ يذكر، ولكننا نستطيع أن نستقى بعض المعلومات المتفرقة من هنا وهناك، أى من بعض الذين تحدثوا عنه من القدامى واللاحقين. ففيل إنه هو نفسه الذى كان يقوم بدور "الممثل" فى مسرحياته، اذ ظهر ليلعب أدوار الشخصيات العديدة التى قدمها على التوالى. وإستطاع أن يفعل ذلك بفصل لجونه إلى تغيير ملابسه، كما كان يغطى وجهه إما بالرصاص الأبيض أو بنبات الرجل. ولكنه لم يلبث أن إخترع القناع الثانى. ومما يذكر أن أقنعة ثيسيس كانت تصور وجوه الرجال، أم الأقنعة النسائية فلم تعرف إلا فى وقت لاحق. ومن هنا يمكن أن نستنبط حقيقة أن مسرح ثيسيس لم يتضمن أدواراً نسائية والجدير بالملاحظة أن الأقنعة - وهى تقنية تتواءم مع العرض فى الهواء الطلق - ظلت تستخدم بلا إنقطاع حتى نهاية المسرح الإغريقى.

وإستلزم إدخال الممثل فى مسرح ثيسيس إحداث تغيير فى المنصة التى كان يقف

عليها من قبل قائد الجوقة الديثورامية ليتحدث إلى بقية أفرادها. إذ كان لابد من أن تتواءم هذه المنصة مع وجود ممثل يلعب عدة أدوار. فأقيم في خلفية المنصة مكان صغير مغطى يمكن أن يتوارى خلفه الممثل لكي يغير ملابسه وقناعه. وسمى هذا المكان المستحدث "السقيفة" skene. فيبدو أن ثيسبيس استخدم مكانا مسقوفا بين الحين والآخر ليغير ملابسه وقناعه. وهذه المنصة وسقيفتها هي أساس أو نواة "خشبة المسرح" الحديث بما في ذلك ما نسميه الخلفية أو "المشهد" scene. حتى أن هذه الكلمة الإنجليزية - ومثيلاتها الأوروبية - اشتقت من الكلمة الإغريقية skene (باللاتينية scaena) أي من اسم السقيفة التي أدخلها ثيسبيس. ولكن الأخير استخدم هذه السقيفة - الخلفية لا لكي يصور مشهدا معينا، وإنما مجرد إعطاء الفرصة لنفسه لكي يغير الملابس والقناع. أما رسم هذه الخلفية لتصوير مكان ما يجري فيه الحدث الدرامي فهذا اختراع آخر سيتوصل إليه اللاحقون.

وتستحق شهادة هوراتيوس بعض العناية منا، إذ يقول إن ثيسبيس تعود أن يتجول بعروضه المسرحية في عربات *plaustra, plostra* وإن الممثلين كانوا يغطون وجوههم بختالة أو تفل العنب *faex*، ولو أنه يعبر عن اعتقاده بأن هذه العادة الأخيرة نجمت عن خلط بين ممثلي التراجيديا وممثلي الكوميديا الذين بالفعل كانوا يستعملون تفل العنب *trugi*، حتى إن الكوميديا كانت تسمى - كما سبق أن أئحنا - "أغنية ختالة العنب" *trugodia*^(١٩). أما مسألة عرض مسرحيات ثيسبيس فوق عربات متجولة فمن العسير تفسيرها، لأنها لا تتفق مع كل ما نعرفه عن أصل التراجيديا. وقد تكون ملاحظة هوراتيوس نجمت هي نفسها عن خلط آخر، إذ كانت العادة في مهرجانات الأنثيستيريا واللينايا أن يمتطي المحتفلون عربات *hamaxa* عبر الطرق ويخاطبون المتفرجين على الجانبين بنكات بذئسة، على نحو ما يحدث في الإحتفالات الكرنفالية الأوروبية إلى يومنا هذا.

وكانت تراجيديا ثيسبيس بسيطة الطابع، إذ يأتي الممثل في بدايتها إلى

المنصة ويلقى حديثاً يحتوى على شرح تمهيدى للحبكة، ويسمى هذا الحديث "برولوجوس" prologos. ثم تلو ذلك الحديث الفردى (مونولوج) بعض أغاني الجوقة التى تؤديها أمام المنصة مصحوبة بالرقصات اللاتقة. وفيما بين الأغنية والأخرى يظهر الممثل من جديد، بعد أن يكون قد غير ملابسه وقناعه بما يتلاءم مع الشخصية التى يؤدى دورها. وكانت أحاديث الممثل إما سرديّة فردية طويلة rhesis حيث يروى ما وقع من أحداث فى مكان ما أو فى زمن ماضى، أو يدخل فى حوار (ديالوج) مع قائد الجوقة. وكان سبب ذلك هو عدم وجود ممثل آخر. بيد أن هذه السمات العامة للمسرحية الثيسية ظلت موجودة على نحو أو آخر فى المسرح الإغريقى وحتى النهاية، بعد أن وصلوا إلى حد استعمال ممثل ثالث (وربما رابع). فلا تخلو أية مسرحية إغريقية تقريباً من أحاديث فردية طويلة سرديّة - وهو ما قد يكون على الأرجح من موروث الشعر الملحمى الإنشادى - ومن أجزاء حوارية بين الممثل وقائد الجوقة.

وليس من السهل علينا أن نعرف الوزن الذى نظمت به مسرحيات ثيسيس، وما من سبيل أمامنا سوى التخمين. فقبل ثيسيس كان الوزن المستخدم فى الحوار بالأغاني الديثورامبية هو الرباعى التروخى. وبعد ثلاثين أو أربعين سنة من موت ثيسيس نجد الوزن الإيامبى الثلاثى هو المستخدم بصفة منتظمة فى الحوار بالمسرحيات التراجيدية. ومن المرجح أن ثيسيس كان يستخدم هذين الوزنين دون تفرقة. فليس من المتصور أن يكون قد هجر الوزن التروخى القديم كلية، لأن هذا الوزن ظل يستخدم حتى بعد عصره. ومن ناحية أخرى فإن الوزن الإيامبى الذى ساد التراجيديا - لاسيما فى الأجزاء الحوارية - بعد ثيسيس مباشرة من الصعب أن يكون قد حقق هذه الغلبة والسيادة فى مثل هذه المدة القصيرة. ومن المفيد هنا أن نذكر أن سولون المشرع الأثينى - معاصر ثيسيس - كان قد استخدم هذا الوزن فى أشعاره السياسية. وهذا يعنى أنه كان وزناً شائعاً

فى أيام ثيسبيس الذى كان بالقطع يستخدمه هو أيضاً^(٢٠).

ولا يفوتنا أن نربط إكتشاف الدراما على يد ثيسبيس بالموروث الملحمى، وبعبارة أخرى نريد القول إن الدراما تعد تطوراً فى التقية الملحمية الإنشادية نفسها^(٢١). إذ يقال إن المنشدين الملحميين كانوا قد تعودوا التجمع لقيموا حفلاً إنشادياً ومناقشات حول أشعار هوميروس. فكان كل منشد يأخذ دوراً واحداً يؤديه، وبذا يشتركون جميعاً فى أداء الحفل. ويقال إن هذه الطريقة المتكررة فى الإنشاد الملحمى هى التى أوحى إلى ثيسبيس بفكرة الحوار الدرامى. بل إن تأثير الملحمة أوسع من ذلك بكثير، لأنه يدخل فى جوهر التراجيديا نفسها. فهى لا تخلو مثلاً من عنصر السرد كما رأينا. وهذا العنصر هو السمة المميزة للملحمة بوصفها فناً شعرياً. وقد لاحظنا أن دور الممثل فى المسرحية التيسبية إما أن يحكى على مسامع الجوقة شيئاً أو يتبادل معها الحوار. والجزء الحوارى هو تطوير مباشر للفقرات الحوارية فى الأغاني الديثورامبية، وكانت خاصيتها المميزة هى السرعة والإيجاز والتبادل الخاطف للسؤال والجواب. أما أسلوب هذه الأجزاء الحوارية فإنه يحمل ملامح الحديث المتبادل بين أفراد الجوقة الساتيرية، ولا يحمل إلا شبيهاً ضئيلاً بالحوار الموحد فى ملاحم هوميروس. وقد تبدو الأحاديث السردية فى المسرحية التيسبية متشابهة مع ملاحم هوميروس بيد أن شيوع الوزن الإيامى والزوحى فى صياغتها يوحى بأن أشعار أرخيلوخوس ولا حقيقه من الغنائين هى النماذج المباشرة للأحاديث السردية الطويلة فى مسرح ثيسبيس.

وبريادة ثيسبيس بدأت التراجيديا تخرج عن طوق الأسطورة الديونيسية إلى الآفاق الواسعة للأساطير الأخرى الإغريقية العديدة والمتنوعة. وهذا يعنى أن الجوقة رويدا رويدا

Raven, op. cit., passim.

(٢٠) راجع

(٢١) ولذلك ميل إلى القول بأن "المسرح الملحمى" الذى يرتبط باسم المؤلف والمخرج الألماني المشهور برتولد ريخت دو أصول كلاسيكية قديمة. راجع أحمد عثمان، قناع البريختية والشيوعية دراسة فى المسرح

الملحمى، التنوير الدهى البريختى والتطهير الأرسطى. أيجينوس القاهرة ١٩٩٢

بدأت تتخلى عن الطابع الساتيرى، ولو أن بلوتارخوس يكاد يوحى لنا بأن هذا التطوير كان من عمل فرونيخوس وأيسخولوس^(٢٢). وجدير بالذكر أن المثل الإغريقى "لا شئ عن ديونيسوس" *ouden pros ton Dionyson*^(٢٣). الوارد فى موسوعة سودا (سويداس) يعود إلى تخلى شعراء التراجيديا عن أسطورة ديونيسوس التى هى منبع التراجيديا كما نعرف. إذ يقال إن الناس قد صاحوا بهذه العبارة فى دهش أو مستكرين أن تعرض عليهم مسرحيات بعيدة عن أسطورة ديونيسوس. على أية حال فهناك من الدارسين من يرى أن مسرحيات ثيسبيس كانت لا تزال تدور فى فلك الأسطورة الديونيسية، وأن جوقته احتفظت بالهيئة الساتيرية. ويعتقد بأن فكرتنا عن مسرح ثيسبيس ستصبح أكثر وضوحا بعد أن نصل إلى تحليل مسرحية 'المستجيرات' لأيسخولوس علم. إعتبار أنها أقدم ما وصلنا من المسرح الإغريقى التراجيدى وبالتالي فهى الأقرب إلى مسرحيات ثيسبيس.

وحظيت جهود ثيسبيس برعاية الطاغية بيسستراتوس الذى بدأ حياته السياسية متبنيا المبادئ الديموقراطية. ولقد عرّضت أول تراجيديات ثيسبيس عام ٥٦٠ تقريبا فى أثينا. وكانت عروضه على الأرجح تقوم على جهود هواة لا تساعدتهم الدولة ولا تعترف بهم. ويقال إن سولون شاهد بعض هذه العروض فإعترض على هذا الشكل الجديد للفن الشعرى، لأنه - برأيه - يريف حقيقة الآلهة والأبطال. بل قيل إنه بعد أحد هذه العروض ذهب ليقابل ثيسبيس ويسأله كيف لا ينتابه الخجل من ممارساته تلك التى يخدع بها الناس. وأجاب ثيسبيس أنه لا يرى ضررا فى هذا، إذا كان الهدف هو مجرد المتعة والتسلية. فصدق سولون الأرض بقدمه فى عنف وقال إنه قد فات آوان خداع الناس بمثل هذه الأشياء. وبعد ذلك بفترة وجيزة بدأ بيسستراتوس محاولاته لإطلاق الحريات فى أثينا. وحكى أنه جرح نفسه ليقنع شعبه بأن حياته فى خطر، وبالفعل وضعوا له حرسا

Plut., conv. sept. sap., I, 1, 5; cf. Idem, de Glor. Ath. C7.

(٢٢)

J. Pòrtulas, "ouden pros ton Dionyson" Quaderns Catalans de Cultura (٢٣) Classica 5 (1989), pp. 11-22.

شخصيا استطاع به أن يقيم حكمه الفردي الطغياني. وفي نفس الوقت كان سولون قد إزداد إصرارا على رأيه بالنسبة للفن المسرحي الجديد، لأنه اعتبر خدعة بيسستراتوس نتيجة منطقية لشبوع الفن الذي يروج له ثيسيس^(٢٤)

وفي عام ٥٣٥ تقريبا تأسست المسابقات التراجيدية بأثينا لأول مرة وإشترك فيها تيسيس. وكان بيسستراتوس قد عاد من منفاه (الثاني) وبدأ حكمه الطغياني الكامل الذي لم ينته إلا بموته عام ٥٢٧. ومع أن حكمه كان يمثل خروجا على الدستور إلا أنه أفاد أثينا كثيرا ولاسيما إبان الفترة الأخيرة من حياته، التي إتسمت بالازدهار وإقترت من أن تكون عصرا ذهبيا برأى أرسطو^(٢٥). ففي هذه الفترة أقيمت المباني العامة الفخمة مثل معبد أبوللون وزيوس، وتأسست المهرجانات الضخمة مثل الباناتينايا العظمى. وكان بيسستراتوس أيضا راعية للآداب والفنون، فأشرف على إعادة إحياء حفلات الإنشاد الملحمي الهومري، وجمع نصوص "الإلياذة" و "الأوديسيا" المعثرة في قلوب وأذهان المنشدين المنتشرين في أنحاء بلاد الإغريق. ومن ثم فمن المرجح أن الفصل يعود إلى بيسستراتوس في إبتكار المسابقات التراجيدية بمهرجانات ديوبيسوس بالمدينة أي في الإحتفالات الربيعية. بل من المحتمل أن يكون هو الذي أنتأ هذه المهرجانات التي لم تكن معروفة من قبل فأقامها خصيصا للمسابقات التراجيدية^(٢٦). ومن ثم فإن عام ٥٣٥ بعد عاما حاسما لا في حياة ثيسيس وحده بل في تاريخ الفن الدرامي الذي حظى لأول مرة بالاعتراف الرسمي من الدولة ممثلة في أعلى سلطة بها. وصار تقليدا سنويا أن تقام لهذا الفن مسابقات تمنح في نهايتها الجوائز. ومن المرجح أن ثيسيس لم يعمر طويلا بعد هذا التاريخ، إذ مات في الغالب حول عام ٥٢٧ الذي مات فيه أيضا بيسستراتوس.

وتمضى ثلاثون عاما فيما بين موت ثيسيس وظهور أيسحولوس المؤلف التراجيدي، فمادا حدث في هذه الفترة ؟ لا شك أن عددا كبيرا من شعراء التراجيديا كان يشترك في

Idem, Solon, C 29; cf. Diog. Laert., I 59.

(٢٤)

Arist. Ath. Pol., C 16.

(٢٥)

(٢٦) راجع أعلاه ص ٢٢٨، حاشية رقم ٤.

المسابقات السوية. بيد أننا لا نعلم عن هؤلاء الشعراء شيئا يذكر، بل لا نسمع إلا عن ثلاثة منهم هم خويريلوس Choirilos وبراتيناس Pratinas وفرونيخوس Phrynichos ويبدو أنهم إكتفوا بالسير على منوال ثيسبيس فظلت مسرحياتهم بدائية أو نصف غنائية حتى تسلمها أيسخولوس، وظهر عنده ذلك الإتجاه البدائى فى "المستجيرات". تم شرع يطور فى هذا الفن بعد ذلك وكما يظهر فى بقية مسرحياته. وبصف أرسطو نفسه هؤلاء الشعراء بالميل إلى الغنائية *mallon melopoioi* ^(٢٧).

ويزداد إعجابنا بفرونيخوس إذا لاحظنا أنه عالج موضوعات أسطورية بعيدة عن أسطورة ديونيسوس. بل إنه أول من أدخل الموضوعات التاريخية المعاصرة على فن الدراما. فلقد كتب عن الثورة الأيوية التى لم يلعب الأثينيون فيها دورا مشرفا عندما قمعها لفرس عام ٤٦٤ وأسرروا مدينة ميليتوس بعد تدميرها. لقد جعلت مسرحيته "فتح ميليتوس" الدموع تنهمر من عيون المتفرجين الأثينيين، حتى إبهم حكموا عليه بغرامة قدرها ألف دراهمة لأنه ذكرهم بمآسى أناس ينتمون إلى سلالتهم، ومنعوا إعادة عرض هذه المسرحية ^(٢٨). بيد أن هذا لم يمنع فرونيخوس من إعادة محاولة فكتب "الفينيقيات" عن موضوع الحرب الفارسية. ولكنه هذه المرة خلد إنتصار الإغريق لا هزيمتهم فلاقت نجاحا أكبر من سابقتها. وتتسم هذه المسرحيات التاريخية التى كتبها فرونيخوس بطول فى الأجزاء الغنائية التى تؤديها الجوقة وقصر فى الأجزاء الحوارية. ومن ثم فهى بصفة عامة مسرحية تهدف إلى التغنى بالأحداث لا تصويرها تصويرا دراميا. وأكثر من ذلك فإن فرونيخوس كان يركز إنتباهه على رقصات الجوقة، حتى إنه كان يتباهى فى أشعاره بالتصميمات الجديدة التى يبدعها ويدخلها على فن الرقص. ويبدو أن رقصاته بالفعل كانت عديدة ومتنوعة تعدد وتنوع البحر المتلاطم على حد قوله ^(٢٩).

كان فرونيخوس أول من إستخدم القناع النسائى، وأضفى على الفن التراجيدى وقار

Arist., Pr. XIX, 31.

(٢٧)

Hdt., VI, 21.

(٢٨)

Plut., Quaest. Conv. VIII, 9, 3.

(٢٩)

المعاناة المأساوية وجمال الشعر الرائع. مارس تأثيراً ضخماً على شعراء التراجيديات اللاحقين وعلى رأسهم أيسخولوس الذي بنى مسرحية "الفرس" على منوال "الفينيقيات" لفرونيخوس وفي مسرحية "الضفادع" الأريستوفانية (أبيات ١٢٩٨-١٣٠٠) يقول أيسخولوس إن رائده العظيم في الشعر الغنائي الجماعي هو فرونيخوس. وأعجب به أيضاً وقلده سوفوكليس. وبينما يسخر أريستوفانيس في "الطيور" (أبيات ٧٤٨-٧٥١) من بعض مبالغات فرونيخوس في اللغة يشي على أغاني الجوقة عنده ويشبهها بالعندليب أو بالنحلة التي تمتص رحيق النغمات السماوية. وظلت شعبية فرونيخوس مزدهرة ردحا طويلا من الزمن وحتى الحرب البلوبونيسية، حيث كان الناس لا يزالون يرددون أغنية العذارى في مسرحية "الفينيقيات". ومما لا شك فيه أن فقدان مسرحيات فرونيخوس يمثل خسارة كبيرة، ليس فقط لأنها تمثل مرحلة مهمة في تطور الدراما الإغريقية، بل من أجل قيمتها الأدبية الرائعة في حد ذاتها.

وهكذا ألقينا نظرة سريعة على بدايات المسرح الإغريقي^(٣٠) ولا سيما التراجيديات. وينبغي أن نضع في الاعتبار دائما ونحن ندرس تاريخ أي فن أدبي أن الخطوات الأولى مهما كانت صغيرة هي التي ندين لها بالفضل فيما يتلوها من إنجازات. ومع ذلك فلم تكن الخطوات التي قطعتها الدراما الإغريقية من آريون إلى فرونيخوس صغيرة ولا هينة. ولعل خير ما يبرهن على ذلك هو نضوج هذا الفن تماماً لدى الثالوث التراجيدي الخالد أيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس. ففي مسرحياتهم أنبعت الزهور التي كن من سقوهم قد بذروا بذورها وسهروا على رعايتها حتى نيرعت.

(٣٠) عن مزيد من التفاصيل راجع:

Picard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford Clarendon Press 1927, 2nd ed. revised by T.B.L. Webster, 1962; Rose, *Handbook of Greek Literature*, pp. 127 ff.

H.C. Baldry, *The Greek Tragic Theatre*. London 1971.

P. Walcot, *Greek drama in its theatrical and social context*. Cardiff 1976.

D.J. Mastronarde, *Contact and discontinuity: some conventions of speech and action on the Greek Tragic Stage*. Berkeley & Los Angeles 1979.

D. Bain, *Orders, masters and servants in Greek Tragedy*. Manchester 1981.

الفصل الثاني

التراجيديا: رؤية مأساوية للقضايا الإنسانية

١- أيسخولوس محارب ماراثون وأبو التراجيديا:

ولد أيسخولوس فيما بين مارس وسبتمبر من عام ٥٢٥ لأب يحمل إسم يوفوربون، ومات عام ٤٥٦ في سن السبعين. ينتمى إلى أسرة من اليوباتريداى Eupatridai أى الأسر الأتيكية العريقة والنبيلة. وإذا كان سولون قد قضى على السلطة السياسية لهذه الأسر، فإنها لازالت تحتفظ ببعض النفوذ الكهنوتى وغير الكهنوتى، بالإضافة إلى أنها تتمتع بالمهابة والوقار الأرستقراطيين. أما مسقط رأس أيسخولوس فهو ضاحية إليوسيس مركز عبادة ديميتر الشهير حيث تمارس عبادات الأسرار. هناك قضى أيسخولوس معظم سنى صباه وشبابه. ومما لا شك فيه أن رؤيته للطقوس فى هذا المعبد - ولاسيما موكب المشاعل والسير على الطريق المقدس وإدخال المتعبدين الجدد إلى الأسرار - قد إنطبعت فى ذهن أيسخولوس منذ نعومة أظافره، فظل طول حياته رجلاً متديناً. ولقد أشار أريستوفانيس إلى ذلك فى "الضفادع" بيت (٨٨٦-٨٨٧) حيث جعل أيسخولوس وهو يتأهب للدخول فى حوار تنافسى ساخن مع غريمه يوريبيديس يقسم بديميتر الربة التى غدت روحه أيام الشباب. وبالفعل سعى أيسخولوس طول حياته إلى إثبات أنه "جدير بأسرارها".

ومن حسن حظ أيسخولوس أنه مؤلف درامى وجد الجمهور الواعى الذى تجاوب معه. فلقد عاش أيسخولوس فى عصر الأفكار العظيمة والأفعال الجيدة. فى شبابه شاهد تومع أثينا وحاس أهلها لذلك التوسع ولطرد بيسيستراتوس وأسرته وتأسيس الديمقراطية بزعامة كليستينس. أما فى سن الشباب والكهولة فقد عاصر أيسخولوس أعظم الأعماد الأثنية - الإغريقية - إبان الحروب الفارسية التى شارك فيها، وكان له شرف الدفاع مع مواطنيه فى مواجهة الحملتين الفارسييتين العاشمتين.

ففى ماراثون حارب هو وأخوه كينيغيروس Kynegeros بشجاعة لفتت أنظار الجميع إلى حشد أنهما كرما بوضع رسمين لهما فى النصب التذكارى للمعركة وأبطالها والذى أقيم فيما بعد. ومما يحكى فى هذا الصدد أنه عند محاولة الفرس الإرتداد بأسطولهم أمسك كينيغيروس بمؤخرة إحدى السفن ولم يتركها إلا بقطع يده ! على أية حال ففى الغزوة الفارسية الثانية حارب أيسخولوس فى كل مراحلها من أرغيسيون إلى سلاميس وحتى بلاتايا. وظلت هذه الأحداث المجيدة حية ومؤثرة فى ذهن وشخصية أيسخولوس، مما انسحب على فنه الراجيدى. ولقد فطن أريستوفانيس إلى ذلك عندما أطلق عليه لقب "محارب ماراثون" Marathonomaches الذى إتخذناه عنوانا لهذا الجزء من دراستنا.

وهناك رواية حفظها لنا باوسانياس فحواها أن أيسخولوس زعم بأنه فى صباه وعندما كان يمضى الليل فى الحقول يراقب بساتين والده ظهر له ديونيسوس إله الخمر وراعية المسرح، وأمره بأن يكتب مسرحية تراجيدية. ومنذ ذلك الحين شرع أيسخولوس يؤلف تراجيدياته إنصاعا لهذا الأمر الإلهي^(٣١). ومن الطبيعى أن تذكرنا هذه الرواية بما قاله هيسودوس عن نفسه وسبق أن أشرنا إليه - فى الباب الأول - عن مقابلة ربات الفنون له فوق سفوح الهليكون. ومن ثم فإن ما يقال الآن عن أيسخولوس وديونيسوس قد يكون مجرد قصة مختلقة على غلط ما روى عن شعراء سابقين كثيرين. وكلها روايات تهدف إلى الإيجاء بأن هذا الشاعر أو ذاك ملهم ينطق بلسان الأرباب. وعلى أية حال فلقد بدأ أيسخولوس يعرض مسرحياته فعلا فى سن مبكرة عام ٤٩٩ وهو عام لا ينسى فى تاريخ الدراما، لأن المقاعد الخشبية التى كان المتفرجون يجلسون عليها إنهارت بهم فبنى بدلا منها مسرح حجري.

ومنذ عام ٤٩٩ وحتى ٥٥٨ أى ما يزيد على الأربعين عاماً ظل

أيسخولوس يؤلف ويعرض مسرحياته التراجيدية في أثينا. فإذا قلنا إنه كان يتقدم للمسابقات المسرحية مرة كل سنتين في المتوسط، فإنه بلا شك شارك في أكثر من عشرين مسابقة. ومن ثم فمن المرجح أن يكون قد عرض حوالي تمانين مسرحية تراجيدية وساتيرية. وبالطبع فهذه أرقام تقريبية راعيا فيها أن تكون بلا مبالغه، إذ تنسب لأيسخولوس ٩٠ مسرحية تقريبا. وجدير بالذكر أن ثلاثية "الأوريسنيا" كانت آخر ما قدم أيسخولوس على المسرح الأثيني عام ٤٥٨. ومما هو جدير بالملاحظة أيضاً أن أيسخولوس لم يحرز أية شهرة حقيقية إلا بعد مضي حوالي خمسة عشر عاما من تاريخ أول عرض له أي عام ٤٨٤ عندما فاز بالجائزة الأولى. ولكن ما أن تربع على عرش التراجيديا حتى إستمسك به ولم يتخل عنه إلا موته. وهذا يعنى أنه ظل الشاعر الأول المفضل طيلة ما يزيد على ربع قرن من عام ٤٨٤ إلى ٤٥٨. فاز بالجائزة الأولى ثلاثة عشر مرة على أقل تقدير، أي أنه كان الفائز الأول في معظم المسابقات التي تقدم لها. ومن المؤكد أنه فاز بالجائزة الأولى عندما عرست مسرحياته التالية "الفرس" عام ٤٧٢. "ثلاثية طيبة" عام ٤٦٧. "الثلاثية الأوريسنية" عام ٤٥٨. بيد أن سوفوكليس الشاعر الشاب تفوق عليه وفاز بالجائزة الأولى عام ٤٦٨، وإن كان ذلك يمثل إستثناء لا غير. ولقد نظم أيسخولوس بعض الإليجيات ولدينا منها بعض الشذرات. ولكن أسلوبه فيها -- برأى النقاد القدامى -- لم يكن ملائما لرقه ودقة فن الشعر الغنائي ولاسيما الوزن الإليجي. ولعل في ذلك ما يفسر أن إليجية أيسخولوس التي كتبها قرية للذين سقطوا في معركة ماراثون دفاعا عن الوطن فشلت أمام قصيدة سيمونيديس.

ومن الغريب حقاً أن أيسخولوس قد تعرض للمحاكمة بسبب ما نسب إليه من خروج على أصول الدين الإغريقي. فبينما كان يعرض إحدى مسرحياته التي كان يشارك فيها هو بنفسه ورد ذكر لعبادة الربة ديمتر، وظن الناس أنه قد كشف النقاب عن أسرار هذه العبادة وهو أمر غير مباح. فهاج الجمهور وماج وكادوا يفتكون بالشاعر، لولا أنه نزل من فوق منصة التمثيل مندفعاً نحو الأوركسترا

ومعانقا مذبح الإله ديونيسوس ومستجيرا بحمايته. وبالفعل ما كان أيسخولوس لينجو من الموت إن لم يفعل ذلك. بيد أنه إستدعى للمحاكمة ومثل أمام مجلس الأريوباجوس ولم يكن ليحصل على البراءة لولا أنه إدعى الجهل. ولولا أن القضاة إستندوا في حيثيات التبرئة على إستبساله الجيد هو وأخيه في موقعة ماراثون دفاعاً عن الوطن. وهناك رواية أخرى تقول إن الذين حضروا محاكمة أيسخولوس من الأثينيين شرعوا يرمونه بالحجارة ولم ينقذه سوى أخوه (ويدعى أميناس في هذه الرواية) الذى كشف عن مكان ذراعه المبتورة إبان موقعة سلاميس، التى إنتصر فيها الإغريق على الفرس عام ٤٨٠ (٣٢).

وقام أيسخولوس بزيارة صقلية ثلاث مرات، الأولى عام ٤٧٦ بدعوة من هيرون طاغية سيراكوسا، وبمناسبة تأسيس مستعمرة جديدة تسمى أيتنا. وقدم أيسخولوس هناك مسرحية بعنوان "نساء أيتنا" وتقوم على موضوع محلى كما هو واضح من العنوان. وتمت الزيارة الثانية عام ٤٧٢ حيث عرض أيسخولوس

Arist., Eth. Nic., 3, 2; cf. Haigh, op. cit., pp. 49-50.

(٣٢)

ومن الحدير بالذكر أن مثل هذه الروايات تدل بما لا يدع محالا للشك على أن جمهور المسرح الإغريقى منذ البداية الأرى لهذا الفن لم يكن متوما تنوعا مغناطيسيا كم يطر برىحت والريختيون أنظر أعلاه ص ٢٤٤، حاشية رقم ٢١ وراجع

Ahmed Etman, "The Audience of Greco-Roman Drama between Illusion and Reality", Cahiers du Gita No.3 Octobre 1987, "Anthropologie et Théâtre Antique", Actes du Colloque International. Montpellier 6-8 Mars 1986, pp. 261-272. Revised and Republished as follows: "The Audience of Greco-Roman Drama between Illusion and Disillusion", Athena 80 (Athens 1989), pp. 251-276.

H. Kindermann, Il teatro Greco e il suo pubblico, trad. A. Cola, a cura di Angela Andrisano. La Casa Üsher, Firenze. 1990.

E.D. Chandriodis, The address of the spectators in Ancient Greek Tragedy. Diss. Cyprus 1996.

وأما عن ملابس الممثلين المسرحية الإغريقية فراجع.

B. David, Actors and Audience, A study of Asides and related conventions in Greek Drama, Oxford University Press 1977.

P. Ghiron - Bistagne, op. cit., passim.

مسرحية "الفرس" في سيراكوساى بناء على طلب من هيرون. وعندما مات الأخير لم تنته علاقة أيسخولوس بجزيرة صقلية، إذ قضى هذا الشاعر الأثيني الأعوام الثلاثة الأخيرة من حياته هناك وبالتحديد فى مدينة جيلا Gela التى دفن بها. وبلغت زيارات أيسخولوس المتكررة وإرتباطه بها إلى حد أن الفقيه ماكروبيوس يصفه بأنه "شاعر تراجيدى صقلى خالص" *Tragicus Siculus*^(٣٣). ولعل العبارة تعود إلى كثرة ما يرد عند أيسخولوس من كلمات وتعبيرات صقلية محلية. كما تعرض أيسخولوس لنقد إبيخارموس الشاعر الصقلى الذى سخر من عبارته الطنانة. وإن دل ذلك على شئ فإنما يدل على أن أيسخولوس كان مألوفاً فى صقلية. وهناك عدة تفسيرات مطروحة للجوء أيسخولوس إلى صقلية منها أن الأثينيين نفوه إما لسقوط المقاعد الخشبية بالجمهور فى المسرح عام ٤٩٩، وإما لإظهاره ربات العذاب فى "الصفحات" عام ٤٥٨ مما أثار الرعب فى قلوب المتفرجين. ولكن ليس من السهل علينا أن نأخذ بهذه التفسيرات، لأن أيسخولوس فى الواقع بدأ يتردد على صقلية منذ عام ٤٧٦. ومن المرجح أن لجوءه إلى هناك فى أواخر حياته كان إختيارياً، وإلا فكيف كان يسمح بعرض مسرحياته فى المسابقات الأثينية؟ ولا يمكن أن نصدق أيضاً القول بأن أيسخولوس إختفى من أثينا عندما أصابه شعور بالخزي والغيرة والإحباط لفشله أمام سوفوكليس الشاعر الشاب فى مجال المسرح، وأمام سيمونيدس فى الشعر الإليجى. ويؤيد رفضنا لهذا القول أن أيسخولوس بعد فشله أمام سوفوكليس قدم فى العام التالى الرباعية "الأوديبية" التى بها نال الجائزة الأولى. وبعبارة أخرى لم تكن هزائمه فى المسرح عائقاً أمام مواصلة الإنتاج أو على الأقل العيش فى أثينا. بل نستخلص من "ضفادع" أريستوفانيس - إذا كان لنا أن نعول على ما يقوله هذا الشاعر الكوميدي - أن أيسخولوس كان على علاقة ودية مع سوفوكليس. بيد أن بعض الدارسين المحدثين لا يكفون عن تذكيرنا بحادثة محاكمة أيسخولوس لإفشانه أسرار

العبادة الخاصة بديميتر في إليوسيس، ويريدون الإيحاء بأن علاقته مع الجمهور لم تكن على ما يرام. ويتعارض هذا الزعم كلية مع الحماس الذى إستقبل به الجمهور الأثينى مسرحيات أيسخولوس الأخيرة، وكذا المديح الذى كاله الشاعر للأثينيين فى كافة مسرحياته ولاسيما فى "الصفحات". ثم يأتى التكريم الذى لاقاه أيسخولوس بعد موته خير دليل على حب الجماهير له. ولا يرى ما يدعونا إلى قبول الرأى القائل بأن أيسخولوس هجر أثينا إلى صقلية إمتعاضاً من التيسار الديمقراطي القوى، لأن الفترة التى وقعت فيها هجرته كانت فترة السيادة الأرستقراطية. ولم يحدث المد الديمقراطي القوى إلا عام ٤٦٢ قبل مسوت أيسخولوس. وبما أن بنداروس وسيمونيدس أقاما أيضاً بعض الوقت فى صقلية وبدعوة من طاغية سيراكوساى هيرون. فإن ذلك يعنى أن أيسخولوس لم يكن إستثناء فى إعجابه بهذه الجزيرة وإقامته بها.

ومع أن أيسخولوس كان يتعاطف مع هيرون طاغية سيراكوساى. إلا أنه كان يظهر إمتعاضاً من الطغيان بصفة عامة. وأكبر دليل على ذلك مسرحيته "بروميثوس مقيداً" التى تصور ثورة ديمقراطية. وتصف الجوقة فى مسرحية "الفرس" (بيت ٢٤٢) الأثينيين بأنهم ليسوا "عيذاً أو رعايا لأحد". ويتحدث أيسخولوس عن الشعب فى "المستجيرات" (بيت ٦٩٩) على أنهم "حكام المدينة" كما أن الملك فى نفس المسرحية لم يصل إلى قرار فى المشكلة القائمة إلا بعد إستطلاع رأى الشعب (أبيات ٣٦٥ وما يليه ٣٩٨). هذه كلها دلائل نستشف منها ما يفند رأى القائلين بأن أيسخولوس كان معادياً للديموقراطية. وإن كان هذا لا يعنى بالضرورة أن أيسخولوس لم يظهر إمتعاضه من غلاة الديمقراطيين، أولئك المتطرفين الذين ساد تيارهم فى السياسة الأثينية فى نهاية المطاف. ومما لا شك فيه أن أيسخولوس ذا الأصل الأرستقراطى كان متأثراً بفكر طبقته هذه، مما جعله يقول - على سبيل المثال - إن "الأغنياء القدامى يعاملون خدمهم على نحو أفضل وببل أكثر مما يفعل الأغنياء المحدثون" ("أجاممون" أبيات ١٠٤٣-١٠٤٥).

وأيسخولوس هذا هو الذى مجد الأريوباجوس خير تمجيد فى "الصفحات" فإذا لاحظنا أن هذا المجلس يمثل قلعة عتيقة للأرستقراطية العتيقة حتى إنه حكم أثينا لمدة سبعة عشر عاما بعد إنتهاء الحروب الفارسية، حين إنتزعت منه السلطة إنترعا عام ٤٦٢ ء لفهمنا إتجاه أيسخولوس الأرستقراطى. وبعد هذا العام صار الأريوباجوس مجرد محكمة جنائية تختص بجرائم قتل الإنسان والحرق المتعمد. ولكن أيسخولوس عام ٤٥٨ يعرض "الصفحات" وفيها نرى الربة أثينة تؤسس وترأس مجلس الأريوباجوس وتصفه على أنه "إنجاز وطنى". لأن هذا المجلس هو "حارس المدينة" و "القيب اليقظ" للمواطنين النائمين فهو لا يغفل ليل بهار عن ملاحقة الظلم (أبيات ٦٨١-٧٠٦). ألا يدل ذلك على أن أيسخولوس يعترض على تقليص سلطة مجلس الأريوباجوس الأرستقراطى ؟ فمع أن الشاعر كان محبا للحرية والديموقراطية إلا أنه كره أن يتسلم المواطنون العاديون سلطات مطلقة، فهو يريد ديموقراطية معتدلة. إنه ضد الطغيان سواء مارسه فرد أو أقلية أو حتى العالبة. المهم أن أيسخولوس عن طريق الموضوعات الأسطورية التقليدية قد باشر النقد السياسى للأوضاع المعاصرة.

ولقد بذل العلماء جهداً كبيراً فى البحث عن موقف أيسخولوس السياسى فى ظل التنافس بين أريستيديس (مات عام ٤٦٨ تقريباً) واثيميستوكليس (مات عام ٤٥٩)، اللذين قسما أثينا عقب الحروب الفارسية مباشرة إلى شيع وأحزاب. كان أريستيديس رجلاً محافظاً يعترض على سياسة التوسع الأثينية، بينما كان اثيميستوكليس هو الذى جعل أثينا تتحول من قوة برية محدودة إلى قوة بحرية تسيطر على البحر الإيجى كله. على أية حال هناك من المؤرخين من يقول بأن أريستيديس نفسه لم يكن معترضاً على مبدأ التوسع الأثينى. المهم أن أيسخولوس كان أميل إلى تأييد أريستيديس برأى بعض العلماء، فى حين يرى الآخرون نقيض ذلك. فالفقرات التى يستشهد بها أصحاب الرأى الأول من مسرحيات أيسخولوس ("السبعة" أبيات ٥٩٢-٥٩٤. و "الفرس" أبيات ٣٤٨-٣٤٩)

وهي فقرات عامة غير محددة برأى الفريق الآخر. بل تأتي أبيات على لسان الربة أثينة في "الصفحات" (بيت ٨٥٣ وما يليه) تقول فيها "في المستقبل ستحقق أثينا محمداً أكبر مما تملكه الآن"، وهو ما يشير إلى تأسيس ما يسمى "بالإمبراطورية الأثينية البحرية". فهل يمكن أن يأتي مثل هذا القول من شاعر يعترض على سياسة ثيميستوكليس التوسعية؟

وبالطبع نحن لا نقبل كثيراً من القصص التي حكيت وحكى عن أيسخولوس وكيف أنه كان يظم مسرحياته مخموراً، أو أنه مات لأن أحد الصقور أخطأ رأسه الصلعاء وحسبها صخرة صماء بيضاء، فألقى عليها مسلحفاة كبيرة بهدف كسر قوقعتها الحجرية فمات أيسخولوس من فوره! فهذه حكايات طريقة مختلفة اختلاقاً. على أية حال دفن أيسخولوس في جيلا ونقش على قبره ما يلي:

"يضم هذا القبر رماد أيسخولوس

ابن يوفوريون وفخر جيلا الحصينة

كم كان قوى البأس! هذا ما تستطيع أن تخبرك به

ماراثون وكذا الميديون طويلو الشعر، فقد عرفوا ذلك جيداً"

وقبل إن أبيات هذه القبرية من نظم أيسخولوس نفسه قبل موته. وهذا أمر مقبول لأننا نعتقد أن أي شاعر آخر يشرع في رثاء أيسخولوس ما كان ليفعل ذكر أمجاده وانتصاراته بوصفه مؤلفاً تراجيدياً بارعاً. ولقد كرمت الأجيال التالية مشوى أيسخولوس، وتعود الشعراء التراجيديون من بعده أن يزوروا قبره ويقدموا له القرابين. وأصدر الأثينيون تشريعاً خاصاً يبيح إعادة عرض مسرحياته في المسابقات التراجيدية. وفاز ببعض الجوائز بعد موته، فهذا ما يفخر به في العالم السفلي وكما يتصوره أريستوفانيس في مسرحية "الضفادع".

ويعد أيسخولوس من العبقریات النادرة في التاريخ الأدبي بعامة والمسرحي بصفة خاصة من حيث قيمة إنتاجه وتنوعه. كما كان تأثيره على تطور الفن

التراجيديات قويا وحاسما، حتى إن الأثينيين أطلقوا عليه لقب "أبو التراجيديات" *Patera tragodias*^(٣٤). ويعتبره النقاد المحدثون بصفة عامة المؤسس الثاني للدراما التي لم تتعد طور الولادة أو حتى طور التخلق على أيدي ثيسيس ولاحقيه. ولكنها على أيدي أيسخولوس حققت قدرا هائلا من النمو والتطور بحيث صارت مسرحياته أنموذجا يحتذى في البنية الدرامية والشكل الخارجي والروح العامة. وكان أهم ما يميز البنية الدرامية الأيسخولية عن سابقتها أنها صمت أفكارا ومبادئ متناقضة، أو بالأحرى رسمت خيوط الصراع الدرامي. فكل شخصية من شخصياته تمثل نظاما أخلاقيا أو فكريا معينيا يصطدم مع الميول والمبادئ المتمثلة في الشخصيات الأخرى، وكل ذلك يحدث أمامنا فيما نسميه الحدث الدرامي. ولعله من المعروف أن تشابك عناصر الصراع وتداخلها أو ما يطلق عليه اسم العقدة أو الحبكة هو المحك الأول لنجاح المؤلف الدرامي. وفي مسرحيات كل من ثيسيس وفرونيخوس كان من المحال تحقيق ذلك لأن كلا منهما لم يستخدم سوى ممثل واحد. فكانت الأحداث تسرد للجمهور في شكل مونولوج (أو حتى ديالوج) بدلا من أن تمثل أمامهم. أما أيسخولوس فكان أول من تنبه إلى إمكانية تمثيل الأحداث الجوهرية ذاتها، ووصل إلى تحقيق ذلك باستخدام الممثل الثاني. وبذلك استطاع أن يقدم المتصارعين دراميا أي وجهها لوجه، وهو ما جلع على مسرحياته الدفء والحيوية.

كان لهذه الخطوة من التأثير ما أدى إلى تحويل جذرى في عملية الكتابة الدرامية ذاتها. فحتى ذلك الحين كانت الدراما تقوم على أساس الأغاني الجماعية للجوقة، أو مقطوعات وصفية سرديّة يتوجه بها الممثل للجوقة، أو حتى حوار بين الجوقة والممثل حول أحداث وقعت بالفعل فيما مضى. أي أن الجوقة كانت تحتل موقع المركز في دائرة العملية المسرحية برمتها. ذلك أن الدراما كانت لا تزال في جوهرها ملحمة غنائية، لا تمثيلية

Philostr., Vit., Apoll., p. 220.

(٣٤)

وراجع الباب السادس أدناه ص ٦١٩-٦٢٢.

درامية. ومن بعد التطوير الذي أدخله أيسخولوس إنتقل مركز الثقل من الأوركسترا -- مكان الجوقة -- إلى منصة التمثيل. ولم تعد الجوقة هي العنصر الغالب، فتقلصت مشاركتها في الحوار الدرامي ونقص حجم أغانيها ولم تعد تلعب الدور الرئيسي *protagonistes*. ولو أننا نتحفظ على رأى العلامة هييج من أنها تحولت إلى أن تلعب دور المتفرج السلبي^(٣٥)

وبالطبع لم يحدث هذا التطور فجأة، أو فى خطوة واحدة، بل إتخذ مسارا مطردا فى حياة أيسخولوس من مسرحية إلى أخرى. حتى أننا نلاحظ أن العنصر الدرامى يطغى رويدا رويدا على العنصرين الآخرين، أى الملحمى والغنائى فى نفس المسرحيات التى وصلتنا من أيسخولوس. وهذا خط يتوازى مع إطراد تزايد أهمية الممثلين على حساب دور الجوقة الآخذ فى النقصان. فمسرحيات أيسخولوس الأولى أقرب إلى الملحمية الغنائية منها إلى الدرامية بسبب إعتمادها على الممثل الواحد. وهذا ما يظهر جليا فى "المستجيرات" أولى مسرحياته التى وصلت إلينا. فمع أن هذه المسرحية تستخدم الممثل الثانى إلا أنه كان إكتشافاً جديداً لا يحسن المؤلف إستغلاله ولا يظهر كثيراً. ويمكن القول بأن هذه المسرحية لا تختلف فى الكثير عن مسرحيات ثيسيس - المفقودة - وليس بها سوى مشهد واحد يغلب عليه حقا الطابع الدرامى السليم فهو حوار بين الممثلين الإثنين (أبيات ٩٦٥-٩١١ وقارن ٤٩٠-٥٠١)، يضاف إلى ذلك أن أبناء أيجييتوس وهم الذين يمثلون القضية الأخرى المضادة لقضية وآراء بنات داناؤوس لا يظهرون على المسرح قط، ولا يدخلون فى صراع حقيقى مع الآخرين. وإذا كان هذا أمرا طبيعيا لأن عدد الأبناء خمسون ولا يمكن تقديمهم فى مواجهة الجوقة المكونة من خمسين فتاة - إفتراضا على الأقل - فإن عدم حدوث المواجهة يعنى أن الحدث الدرامى لا يقع كله أمامنا بل يسرد علينا. وتستولى الجوقة فى هذه المسرحية على كل الإنتباه وتحتكر معظم وقت العرض، مما يجعل فترات ظهور الممثلين وكأنها نوع

من التغيير أو الفواصل بين أغاني الجوقة الطويلة^(٣٦).

أما مسرحيتا "الفرس" و "سبعة ضد طيبة" فيمثلان مرحلة إنتقالية بين المسرحية السابقة والمسرحيات الأخرى اللاحقة. ففي هاتين المسرحيتين لازالت الجوقة تلعب دورا جوهريا في الحدث الدرامي. فجوقة "الفرس" أى شيوخ فارس مشغولون ومتورطون فى مأساة تحطم الجيش والأسطول بنفس درجة إنشغال وتورط ملك الفرس نفسه إكسركيس وأمه أتوسا. أما جوقة "السبعة" أى عذارى طيبة، فمصيهرن معلق بنتيجة الصراع بين الأخين الشقيقين ولدى أوديب، وبنتيجة المعركة الدائرة بين المتحاربين على أبواب طيبة. ومع ذلك فليس دور الجوقة فى هاتين المسرحيتين كدورها فى "المستجيرات"، لأن موضوع المسرحية الأخيرة هو مصير هؤلاء البسات أنفسهن أى الجوقة. هن إذن اللانى يلعبن دور الطولة الرئيسية أما فى مسرحيتي "الفرس" و "السبعة" فيقل دور الجوقة من حيث الأهمية وطول الأغاني. ويزداد دور الممثلين من حيث طول الأجزاء الحوارية وتقل ما يقال فيها. ومع ذلك فلا يمكن القول بأن أيسخولوس يقدم فيهما طرفى النزاع أمامنا مباشرة على المسرح. فلا يظهر بولينيكيس قط أمامنا. وفى "الفرس" كان الصراع بين الإغريق والفرس قد حسم وإنتهى قبل بداية الأحداث الدرامية. كما أن المشهد الذى تدور فيه هذه الأحداث بعيد عن المشهد الحقيقى للأحداث الفعلية. ومن ثم كان من الطبيعى أن نتعرف على تطورات هذه الأحداث فى أغلب الأحيان عن طريق الرسل الذين يقصون علينا ما قد جرى ها أو هناك، أو عن طريق أغاني الجوقة الوصفية أو السردية. صفوة القول إن العنصر الملحمى والغنائى لا زالا مسيطرين.

(٣٦) عقد مؤخرا فى قرص مؤتمر دولى عن دور الجوقة فى الزاحديا الإغريقية وبشرت فى أعمال المؤتمر أبحاث

مهمة بشير مها إلى مايلى:

M. Horss, "The Chorus in the Greek Tragedy". ISAGDC (1994), pp. 129-133.

S. Savva, "Upgrading the choral parts", Ibidem, pp. 151-154.

ولعل الصورة تزداد وضوحاً إذا قارننا هاتين المسرحيتين بمسرحية "بروميثيوس مقيداً" إحدى أعمال أيسخولوس اللاحقة. لقد إختزل دور الجوقة في هذه المسرحية في نطاق ضيق لا من حيث طول الأغاني فقط، بل من حيث أن مضمونها أيضاً قد أصبح أقل أهمية بالنسبة لتطوير الحدث الدرامي. وهذا ما سيكون عليه الحال في مسرح سوفوكليس ويوريبيديس بصفة عامة. والجوقة لا تتورط في الحدث بصفة شخصية، وإنما تلعب دور المشارك المتعاطف الذي يقدم إما النصيحة السديدة أو العزاء القلبي للشخصية الرئيسية. كما تعلق الجوقة على الأحداث السابقة وتجهّد للأحداث اللاحقة. وفي "بروميثيوس" نجد أنفسنا أمام الأزمة الفعلية فنشاهد أحداث الصراع بأعيننا لا عن طريق وسيط كالرسول أو الجوقة. فأمامنا بروميثيوس مقيد على ظهر صخرة، بل إن عملية التقييد نفسها تحدث أمامنا بكل تفاصيلها، من دقائق فوق الصخور إلى صرخات البطل وتأوهاتة ونقاشه الحاد مع هرميس الذي يعلن فيه ثمرده على الإله الطاغية زيوس رب الأرباب. ونسمع أيضاً فرقعة الرعود في خاتمة المسرحية حيث تقرب نهاية بروميثيوس. ومع ذلك فلا تزال للطابع السردي الملحمي القديم - المتمثل في المرحلة الأولى لإنتاج أيسخولوس - بقية. ذلك أن الأجزاء السردية في "بروميثيوس" لا تزال من الطول بحيث تعطل تطور الحدث الدرامي أو تصيبه بالركود، ويضرب مثلاً على ذلك بقص مغامرات وآلام إيو.

أما ثلاثية "الأوريستيا" فهي بحق رائعة أيسخولوس التي تمثل القمة من حيث نضوجه الفني والفكري، كما تمثل على نحو أفضل الرؤية الأيسخولية المأساوية للحياة. فحبكات المسرحيات الثلاث تكون من مشاهد درامية واضحة وحية، غنية برسم معالم الصراع وملامح الشخصيات. يقف أجاممنون في مواجهة كليتمنسترا في المسرحية الأولى التي تحمل اسمه عنواناً، أما كليتمنسترا فتواجه ابنها أوريستيس في "حاملات القرابين"، ثم يأتي دور أوريستيس ليواجه - مع أبوللون - ربات الإنتقام وجها لوجه في "الصفاحات". والحوار - لا أغنية الجوقة

أو أحاديث الرسل - هو الوسيلة الرئيسية في يد المؤلف، فيه يرسم الفكرة ويوضح الحركة. وفي الثلاثية يستخدم أيسخولوس ممثلاً ثالثاً، وهو إكتشاف كان قد توصل إليه واستخدمه الشاعر الشاب سوفوكليس. ولا تحتل الجوقة مركز الثقل على الأقل في المسرحيتين الأوليين من الثلاثية أى "أجاممنون" و "حاملات القرابين". وحتى فى "الصفحات" حيث تلعب الجوقة دوراً حيوياً لأن عداوة أفرادها - ربات الانتقام - لأوريسيتيس تعتبر مسبب وجود المسرحية كلها، فإن الحدث يجرى أمامنا على المسرح ولا ترويه الجوقة أو أية شخصية أخرى على مسامعنا. يضاف إلى ذلك أن دور كل من أوريسيتيس وأبوللون والربة أثينة فى هذه المسرحية ليس دوراً ثانوياً. ومع ذلك فبوسعنا - حتى فى هذه الثلاثية الأيسخولية التى تمثل قمة فنه - أن نتلمس بعض بصمات الطابع الملحمى الغنائى القديم للمرحلة المبكرة من إنتاج الشاعر. فالجزء الأول من "أجاممنون" سردي ملحمى بالأساس، ويحوى أغاني جوقة طويلة تتحدث عن الحرب الطروادية قبل أن تصف المشاعر التى تتوهج فوق الجبال معلنة عودة أجاممنون الظافرة. فالحدث الدرامى هنا يصاب بالتعطل إن لم يكن الركود. وحتى فى المسرحيتين الأخريين "حاملات القرابين" و "الصفحات" يتكرر الحوار كثيراً بين الممثلين والجوقة. ومن ثم يمكن القول بصفة عامة إن أيسخولوس - إذا قورن بسوفوكليس ويوريبيديس - لا يزال بدائياً حتى فى أروع مسرحياته. لكننا من ناحية أخرى إذا قارنا "المستعجرات" بالثلاثية الأوريسيتية تعجبنا كيف استطاع هذا المؤلف أن يقطع هذا الشوط الطويل من مرحلة بدائية للغاية إلى مرحلة نضوج درامى شبه كامل.

يتميز مسرح أيسخولوس بالفخامة والسمو والقوة فى العبارة وفى الطابع العام. فمسرحياته تتسم بأنها أعمال فنية ضخمة، نظمت وعرضت فى جو من العظمة والأبهة. كل شئ فيها من الحكمة إلى الشخصيات، ومن اللغة إلى الأوزان قد تمتع بقدر ما من الرزانة والوقار. والإنطباع الكلى الذى يخرج به المرء من هذه المسرحيات هو الشعور بالتبجيل لهذه العبقرية. لعل أبرز الزوايا فى مسرح

أيسخولوس من حيث الفخامة هي الزاوية الأخلاقية. فمع تنوع موضوعات مسرحياته التي وصلتنا نجد أن فحواها الرئيسي العام هو عدالة الآلهة والقوة الغالبة للقدرة والعواقب الوخيمة لمن يعترض طريقه من البشر المجرمين فاعلى الشر وتعد مثل هذه الأفكار مفتاحاً مضموناً، ليس فقط لفهم المسرحيات جميعاً، بل لإستيعاب كل مشهد فيها على حدة. يبدو الإنسان في مسرح أيسخولوس مخلوقاً قليل الأهمية نسبياً إذا قيس بجبروت الآلهة وسلطان القدر. ولا يتعرض أيسخولوس لتخصية الإنسان ولا يحلل مشاعره بوصفه موضوعاً رئيسياً، لأنه يرى أن ذلك الأمر يحد ذاته لا يستحق العناية، وإنما يمكن أن نتخذه وسيلة فقط لطرح وشرح القوانين الإلهية الخالدة. لا يدخل أيسخولوس بقلمه عقلية الإنسان لكي يفسره، بل لكي يوضح العلاقة بين هذا الإنسان والكون الذي يعيش فيه وما يحيط به من أشياء وأحياء، ولكي يوضح كذلك أهمية الإحتياط والتدبر في مواجهة القدر والغاية المستعصية على الفهم، ولكي يقنع هذا الإنسان في النهاية بضرورة الخضوع للآلهة.

يعتقد أيسخولوس - كما جاء في "ضفادع" أريستوفانيس (أبيات ١٠٠٦ - ١٠٦٣) - بأن وظيفة الشاعر الدرامي سامية تتمثل في جعل المواطنين أكثر شجاعة وبلا وكرماً، وفي غرس الفضيلة فيهم، وزرع الأفكار العظيمة والطموحات السامية في نفوسهم. وشاعر درامي له مثل هذه المهمة الخطيرة لابد وأن تكون شخصياته عظيمة وبطولية؛ لكي يخلق على الأقل لدى المواطنين نوعاً من الحماس والطموح عند مشاهدتهم لهذه النماذج. وكان من الطبيعي أن يمتنع أيسخولوس عن تأليف مسرحيات حول موضوع فايدرا أو شينيبيويا. إذ يرى وجوب تحاشي الأساطير التي تدور حول شخصيات سائية شريرة. ونجده في الأساطير التي عاجلها في مسرحياته قد إحتفظ بسماتها الجوهرية. ولكنه في نفس الوقت خلع عليها قدراً من الفخامة والقوة لم يكن لها من قبل. فقصة بروميثيوس على سبيل المثال لا تعدو عند هيسودوس ("أنساب الآلهة" أبيات ٥٢١-٥٦٨) عن أن تكون قصة خداع واضح - أو حتى مضحك - تورط فيها بروميثيوس وعاقبه على ذلك

زيوس أشد العقاب. ولكن أيسخولوس خلق من هذه الأسطورة حبكة درامية رائعة، تتصارع فيها قوى الظلم والظلم مع قيم التضحية والفداء من أجل البشر. لقد صر أيسخولوس بفضل تعمقه الديني ووقاره يمثل تحديا صعبا أمام الشعراء الذين أتوا بعده. ويمكن أن نقول بصفة عامة إن كل مراحل التراجيديا التالية له تحمل ملامحا وأصداء قوية وملموسة لأفكاره وفنه.

كان أيسخولوس - كبقية شعراء التراجيديا الإغريق - رجل مسرح بالعلمي المتكامل للكلمة، أى أنه المؤلف والمخرج والممثل الرئيسى فى مسرحياته، وأخذ دور القيادة فى عملية العرض من بدايتها إلى نهايتها. ولقد أظهر براعة فائقة وأصالة ملموسة فى الجانب التطبيقى بنفس الدرجة التى كان عليها فى مجال التأليف. فلكى يخلع على شخصياته سمة العظمة والفخامة إختراع ملابس خاصة لمثلى التراجيديا تعطيهم وقارا يفوق الحالة البشرية وذلك بالعمل على زيادة طولهم وحجمهم سواء باستخدام نعال خشبية مرتفعة، أو باللجوء لوسائل الحشو أو بلبس الأردية الفضفاضة والمزركشة بألوان لامعة. ووضع على وجوه الممثلين أقنعة لها طابع يثير الحزن والخوف *prosopoeia deina*. وبلغ من نجاح هذه الإضافات التى أدخلها أيسخولوس أنها ظلت تستخدم من بعد عصره وطيلة عدة قرون. ومن الطبيعى أن يوسع أيسخولوس منصة التمثيل لتسع ممثلين بدلا من ممثل واحد، ومعهم الأتباع والخدم بل والجوقة نفسها أحيانا. ويسب الكاتب الرومانى فيثروفيوس إلى أيسخولوس إختراع خلفية المشاهد المرسومة *skenographia* أو نسميها الآن السينوجرافيا، هذا الاختراع الذى ينسبه أرسطو إلى سوفوكليس^(٣٧). وعلى أية حال يبدو أن أيسخولوس كان أول من إهتم بتأثير المشهد على الجمهور، فزين منصة التمثيل بالمذابح والتمائيل والقبور وما إلى ذلك مما يهدف إلى إبهار

Vitr., De Arch. (Praef. Lib. 7); Arist., Poet., 1449 a17.

(٣٧)

cf. Papaioannou A. Aggelos, "Αισχυλός σκηνήν εκκοσμησεν", *Pamassos* 44, (1989), pp. 291-301.

المشاهد. وإلى أيسخولوس يعزى أيضاً إختراع بعض الآليات المسرحية مثل "العجلة الدوارة" ekkyklema التى تعرض على الجمهور ما تم حدوثه بالداخل interior، ولاسيما أعمال العنف والقتل. وإن كان بعض هذه الآليات فيما يبدو من إختراع سوفوكليس، وبعضها الآخر ينتمى إلى فترة لاحقة، بيد أنه من المؤكد أن أيسخولوس إبتدع آلة "منصة الآلهة" theologeion. حيث إستخدمها فى مسرحية "النشور" Psychostasia المفقودة، ليظهر زيوس فى السماء وهو يضع فوق الميزان أرواح كل من ممنون وأخيلليوس. وفى نفس المسرحية ترفع حثة ممنون من فوق الأرض بواسطة الآلة الرافعة المسماة "الماكيسة" mechane، والتى إستخدمت أيضاً فى "بروميثيوس" لكى يسبح بها أوكيانوس فى الهواء (أبيات ٢٨٤-٢٨٧ وتعليقات القدامى عليها). وفى مسرحية "حاملات القرابين" عرض أيسخولوس جثتى أيجيستوس وكليتمنسزاً بواسطة "العجلة الدوارة" (أبيات ٣٧٣ وما يليها وتعليقات القدامى).

ومن الممكن تتبع مسار هذا التغير والتطوير فى مسرح أيسخولوس يالقاء نظرة على المسرحيات التى وصلتنا. إذ نلاحظ فى المسرحيات المبكرة أن وصف موقع الحدث وملابس المكان غامض وغير محدد. أما فى الثلاثية الأوريسية فإن تكرار مثل هذا الوصف مع إضافة بعض التفاصيل يشير إلى تزايد فى إستخدام الآليات. وعلاوة على ذلك فإننا فى حين لا نجد فى المسرحيات المبكرة سوى القليل من المؤثرات السمعية والبصرية فى تقديم المشهد، فإننا فى المسرحيات اللاحقة - لا سيما "بروميثيوس" والثلاثية الأوريسية - نلاحظ تزايدها. ففي "بروميثيوس" مثلاً نرى أوكيانوس يطير على ظهر حيوان خرافى، وعرائس البحر يمتطين عربتهن المجتحة، ونسمع الرعود ونرى ومضات البرق فوق جبال القوقاز، وتنزل الربة أثينة من السماء أمام ناظرينا. وفى "الصفاحات" نرى ربات الإنتقام وهن يتحلقن حول المذبح فى معبد دلفى ثم وهن يلاحقن أوريسيتيس.

وكان أيسخولوس - المسئول أيضاً عن تدريب الجوقة - بارعاً فى إبتكار

حركات وتصميمات لرقصات جديدة *schemata orchestica*. وكانت أغاني الجوقة في مسرحياته غالبا ما تهدف - بأسلوب نظمها - إلى إحداث تأثير يتناسب مع الرقصة المصاحبة ومع موضوع المسرحية برمتها. ونضرب مثالا على ذلك بكلمات وتصرفات فتيات الجوقة في "السبعة"، فهن داخل مدينة محاصرة بصرخن فى كل مرة تسمع فيها تحركات الجيوش وقرقعات السيوف، ويرقصن الرقصة التى تعبر عن هذا الهلع والفرع. وهكذا تداخلت الكلمة مع الحركة وشكلتا لوحة درامية معبرة ومميزة لفن أيسخولوس. وبالمثل فى "الأوريستيا" لا يمكن أن ندرك مدى ما يحدثه ظهور ربات الإنتقام وهن يندفعن إلى داخل الأوركسترا صارخات ومتعقيات لأوريستيس ما لم نضع فى الحسبان الحركات والرقصات التى كن بها يعبرن عن ذلك. لقد قدمت مثل هذه المشاهد فرصة ذهبية ليستعرض فيها أيسخولوس قدراته الفنية فى التصميم والإخراج.

ولقد أفاد أيسخولوس إذن من مهنته وخبرته بوصفه ممثلاً ورجل مسرح. كما سيفعل كل من شكسبير وموليير فيما بعد. ففى الكثير من مشاهد مسرحياته لا يمكن أن يحدث التأثير العميق المطلوب إلا أثناء التمثيل. مثال ذلك المشهد الذى يوقظ فيه شبح كليتمنسرا ربات العذاب فى "الصفحات"، وكذا موكب هؤلاء الربات وهن فى طريقهن إلى معبدهن تحت سفح الأريوباجوس وقد واكبهن الأثينيون بالمشاعل والهنافات. ويمكن أن نضيف المشهد الذى يدخل فيه أجائمنون إلى أبهاء القصر بعد تحذيرات كاسندرا النبوية فى مسرحية "أجائمنون"، إذ بعد لحظات من دخول الملك - وهى لحظات قصيرة وملينة بالترقب والتوجس - تسمع صيحات الموت المتحشجة صادرة عن أجائمنون الذى إعتاله أيجيسثوس وكليتمنسرا. حقا إنه لمن النادر أن نجد عرضا يجمع بين فنون الشعر والموسيقى والرقص وبراعة الإدارة المسرحية بنفس هذه الدرجة العالية التى نجدها فى مسرح أيسخولوس.

ومع ذلك فهناك جرأة بالغة فى تقديم مشهد تقييد بروميثيوس بالأغلال

على صخرة القوقاز أمام الجمهور، حيث ثبتت يدها وقدماه بالحديد ودق إسفين في صدره، وظل هكذا على المسرح طول الوقت. وفي مسرحية مفقودة بعنوان "نيوبى" جعل أيسخولوس هذه البطلة تلقى نفسها فوق قبر أبائها، وظلت هكذا ممددة طوال مشهدين كاملين ودون أن تبس بينت شفة. ولعل مثل هذه المشاهد المعبرة عن الصمت اليأس كانت مفضلة لدى أيسخولوس، مما أثار سخرية أريستوفانيس في "الضفادع" (أبيات ٩١١-٩٢٠). بيد أن أيسخولوس استطاع بصمت الممثلين أن يعبر عن أعمق العواطف والإنفعالات في قلوب شخصياته، وأفضل مما لو أنطقهم في هذه المشاهد. وهكذا بينما كان بروميثيوس يقيد على الصخرة لم ينطق بكلمة واحدة رغم الآلام المبرحة. ولكن ما أن ترك وحيدا في الصحراء حتى أطلق العنان للسانه وإنفعالاته. ومن ثم فإن صمته كان تعبيرا عن احتفاره لمن يقيدوه، وهو صمت يزداد تأثيره وضوحا وعمقا عندما يتبعه البطل بعد ذلك بانفجاره الصارخ^(٣٨).

ويفوت الكثيرين من الباحثين أن شعراء المسرح الإغريقي التراجيدي قد استمدوا موضوعاتهم من مصادر أقدم منهم، ومؤلفات أخرى سبقتهم. وهذا ما سسلط عليه الضوء الآن بالنسبة لمسرح أيسخولوس.

إذ تقوم كل مسرحيات أيسخولوس، فيما عدا "الفرس"، على الأسطورة. والنبع الأسطوري المفضل لديه ولدى كافة شعراء التراجيديات - كما سنرى - هو حلقة ملاحم الحرب الطروادية، التي جاءت قصة أوديب ضمنها. من هذه الملاحم استقى أيسخولوس موضوعات نصف مسرحياته، وله أربع مسرحيات مأخوذة من "الإلياذة"، وثلاث من

(٣٨) أثار موضوع الصمت الدرامي إنباه كثير من الدراسين أنظر.

Ahmed Etman, The Problem of Heracles Apotheosis, pp. 95 n. 2, 136, 153, 155 n. 1, 175, 199, 352, 356, 358.

وراجع: أحمد عثمان، مقدمة ترجمة "بات تراخييس" ص ٩٠ وما يليها وبشرت مؤجرا الدراسة التالية
ميرة كروان، "الصمت ووظيفته الدرامية في التراجيديات اليونانية"، الكتاب السنوي الثالث للجمعية
المصرية للدراسات اليونانية والرومانية (١٩٩٨)، ص ١٢٠-١٦٣.

"الأوديسيا". وتحتل أسطورة ديونيسوس ورحلة السفينة أرجو المرتبة الثانية. ومع ذلك فيمكننا أن نقول عن مصادر مسرحه بصفة عامة بأنها تغطي معظم التراث الأسطوري فهي متنوعة. بل إن بعض مسرحياته مثل "جلاكوس البونطي" Glaukos Pontios المفقودة تقوم على أسطورة بويوتية محلية مجهولة، إكتشفها الشاعر بنفسه عن طريق البحث والتقصي ومعايشة صيادي هذه المنطقة^(٣٩).

قائمة بالمصادر الأسطورية والملحمية لمسرحيات إيسخولوس
الموجودة^(٤٠) والمفقودة

المصدر الأسطوري والملحمي	عنوان المسرحية
القبرصية Kypria	Iphigeneia إفجينيا Mysoi الميسون Palamedes بالاميديس Telephos تيليفوس
الإلياذة Ilias	فدية هيكتور أو الفريجيون Hektoros Lytra e Phryges Europe e Kares يوروبي أو كاريس Myrmidones الميرميدونيون Nereides عرائس البحر (بنات نيريس)
الأثيوبية Aithiopsis	Thressai الطراقيات الأسيرات Memnon ممنون Hoplou Krisis التحكيم في الأسلحة Salaminiiai نساء سلاميس Psychostasia بسيخوستاسيا (النشور؟)
الإلياذة الصغيرة Mikra Ilias	Lemnioi أهل ليمنوس Philoktetes فيلوكتيتيس
ملاحم العودة Nostoi	Oresteia ثلاثية الأوريستيا: (★)

Paus., IX, 22, 7.

(٣٩)

(٤٠) توضع هذه العلامة (★) على عناوين المسرحيات الموجودة فعلاً تمييزاً لها عن المسرحيات الأخرى المفقودة.

عنوان المسرحية	المصدر الأسطوري والملحمي
Agamemnon أجاممنون (★) Choephoroi حاملات القرايين (★) Eumenides الصافحات (ربات الصفح) (★) Proteus Satyrikos بروتئوس (ساتيرية)	
Kirke Satyrike كيركي (ساتيرية) Ostologoi أوستولوجوي (عظام البطل؟) Penelope بينيلوبي	الأوديسيا Odyseia
Psychagogoi مرشدو الأرواح	التيليجونية Telegoneia
Laos لاوس Oidipous أوديب Sphinx Satyrike الهولة أو أبو الهول (ساتيرية)	الأوديبية Oidipodeia
Argeioi الأرجيون Eleusinioi أهل إليوسيس Hepta epi Thebas السبعة ضد طيبة (★)	الطيبة Thebais
Epigonoi الخلفاء	الخلفاء Epigonoi
Aigyptioi المصريون Danaides بنات داناؤوس Hiketides المستجيرات (★)	الدانائية Danais
Prometheus Pyrophoros برومئوس سارق النار Prometheus Desmotes برومئوس مقيدا (★) Prometheus Luomenos برومئوس طليقا برومئوس محترقا (ساتيرية) Prometheus Pyrkacus Satyrikos	معركة المردة (التيتانيس) Titanomachia
Bakchai الباكخيات Bassarides تابعات أو بنات لاس جلد الثعلب (باكخوس) Dionysou Trophoi مربيات ديونيسوس Edonoi الإيدونيون (الطراقيون) Lykourgos Satyrikos ليكورجوس (ساتيرية) Neaniskoi الشبان الصغار Xantriai إكسانترياي (?)	أسطورة ديونيسوس

عنوان المسرحية	المصدر الأسطوري والمنحى
Pentheus Semele e Hydrophoroi	بنثيوس سيميلي أو حاملات الماء
Athamas Argo e Kopastes Kabeiroi Hypsipyle Phineus	أثاماس أرجو أو المجدف كابيروى هيسيبيلي فينيوس
Amymone Satyrike Polydektes Phorkides	أميموني (ساتيرية) بوليديكتيس فوركيديس
Alkmene Herakleidai	الكميني أبناء هرقل
Persai	الفرس (★)
Aitaiai Atalante Glaukos Pontios Glaukos Potnieus Heliades Ixion Kallisto Kerkyon Satyrikos Nemea Niobe Permaibides Sisyphos drapetes Satyrikos Sisyphos Petrokylistes Toxotides Oreithyia Diktyoulkoi	أيتايى أتالانتى جلاوكوس البونطى جلاوكوس فى بوتنيى (بويوتيا) بنات هيليوس إكسيون كاليستو كيركيون (ساتيرية) نيميا نيوبى بيرمايبيديس (?) سيسيفوس الهارب (ساتيرية) سيسيفوس يدحرج الصخرة إبن رامى القوس (?) أورينثيا (غير مؤكدة) ديكتيولكوى (الصيادون ^٩)

عنوان المسرحية	المصدر الأسطوري والملحمي
Thalamopoioi صانعو الأسرة المتفرجون أو أهل البرزخ إستموس	مصادر متفرقة
Theoroi e Isthmiastai	
Hiereiai الكاهنات	
Kerykes Satyroi كيريكيس (ساتيرية)	
Kressai الكريتيات	
Leon Satyrikos الأسد (ساتيرية)	
Propompoi طلائع الموكب	
Phrygioi الفريجيون	

وبظرة واحدة إلى عناوين مسرحيات أيسخولوس والشذرات المتبقية^(٤١) منه كفيلة بأن تؤيد وتؤكد صدق المقولة المنسوبة إلى هذا الشاعر، أي أن مسرحياته ليست سوى "فتات من مائدة هوميروس الصخمة الفخمة"^(٤٢). بيد أن آراء الدارسين في معنى هذه العبارة متباعدة. فمن قائل إنها تعني الروح العامة لمسرح أيسخولوس فهي إنعكاس للعظمة البطولية الهوميرية، إلى آخر يقول بأن العبارة تشرح بنية مسرحيات أيسخولوس المكورة حيث سادت التقنية السردية الملحمية كما قد لاحظنا. ونحن نرجح أن العبارة تستهدف مصادر أيسخولوس قبل أي شيء آخر، وأنها لا تعني هوميروس وحده - حيث لم يأخذ منه أيسخولوس سوى سبع مسرحيات - وإنما تعني أيضاً الحلقة الملحمية والتي غالباً ما كانت تنسب إلى هوميروس لدى القدماء.

والحبكة الدرامية الأيسخولية بسيطة للغاية، فهي تشرح للجمهور منذ البداية القصة ونهايتها. يجري الحديث الدرامي في حط واضح ومرسوم بعناية فائقة. وبين الحين والحين تشرح أغاني الجوقة ما غمض من المعاني المطلوب إيصالها للجمهور. ومع النقص الملحوظ في التعقيد والتشابك بالحبكة الأيسخولية لا

(٤١) عن الشذرات المتبقية من شعراء الزاحيديا الإغريقية كافة أنظر:

B. Snell, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Gottingen 1971.

Ath. p. 347.

(٤٢)

نستطيع أن نصفها بأنها مملّة أو راكدة. ففي عالم الدراما يمكن أن تحتفظ بانتباه الجمهور وإهتمامه بالتنوع في النغم والتدرج في الألوان، وليس بالضرورة عن طريق تعقيد الأحداث. وفي ذلك كان أيسخولوس لا يشق له غبار، فهو يجمع ويرتب مشاهدته على نحو لا يرهق القارئ أو المشاهد.

ووفقا لتنظيمات المسابقات المسرحية في إطار مهرجانات ديونيسوس بالمدينة - أثينا - كان على كل شاعر أن يعرض ثلاث تراجيديات ومسرحية ساتيرية واحدة. وكانت المسرحيات الأربع تعرض تباعا في نفس اليوم من شروق الشمس إلى غروبها. وبينما اعتاد الشعراء السابقون أن تكون كل مسرحية من مسرحياتهم الأربع مستقلة عن الأخرى بموضوعها، ابتدع أيسخولوس نظاما فريدا ومميزا لعبقريته. لقد رأى أن يقدم المسرحيات الأربع في شكل وحدة واحدة يطلق عليها اسم الرباعية tetralogia، بحيث تكون المسرحيات التراجيدية الثلاث منها ممثلة لمراحل ثلاث متتالية من قصة مأساوية كبيرة وتسمى الثلاثية التراجيدية trilogia. أما المسرحية الرابعة فهي الساتيرية التي تختم الرباعية كلها بمشهد ساخر مستمد من نفس الأسطورة. وكانت الثلاثية التراجيدية بالنسبة لأيسخولوس هي الفرصة المواتية للتعبير عن رؤيته المأساوية القائمة على فكرة اللعنة المتوارثة، والإثم الذي يلاحق السلالة من جيل إلى جيل.

ومن الرباعيات التي نظمها أيسخولوس نعرف ثلاثة منها فقط على نحو يقيني. الأولى هي "الأوديبية" وهي تتابع مصائب آل أوديب من الجريمة الأصلية التي تورط فيها لايبوس حتى المعركة بين الأخوين ولدى أوديب على أسوار طيبة. والثانية هي الرباعية "الليكورجية" وقد إتخذت من دخول ديونيسوس إلى طراقيا موضوعاً، حيث قاوم عبادته ليكورجوس وإنتهى الأمر بتأسيس هذه العبادة. أما الرباعية الثالثة فهي "الأوريستيا" وتتناول اللعنة الموروثة في آل يلبويس، وسنعود إلى دراستها بالتفصيل لأنها قد وصلت إلينا كاملة. وفيما عدا هذه الرباعيات الثلاث تختلف الآراء. وهناك من يقول بأن أيسخولوس أعطى نفسه حرية أن ينظم

الثلاثية التراجيدية على أساس أن تكون كل مسرحية بمثابة فصل من فصول القصة الأكبر، أى أن تكون المراحل الثلاث مرتبطة إرتباطاً وثيقاً، أو ألا تكون الصلة بمثل هذا الإلتصاق ويستدل النقاد على ذلك بأنه فى حين يمكن للمرء أن يقرأ "أجاممنون" بمفردها ويستوعبها إستيعاباً كاملاً دون أن يكمل بقية الثلاثية الأوربستية. يجد أن "بروميثيوس مقيداً" قد إستعصت على الفهم بسبب فقدان بقية الثلاثية هكذا يبدو رأياً مقبولاً القول بأن الصلة فيما بين مسرحيات الثلاثيات أو الرباعيات الأيسخولية لم تسر على وتيرة واحدة.

ومع أن البنية الرباعية كانت مفضلة ومحبة إلى قلب أيسخولوس، إلا أنه من غير المحتمل أنه إتبعه فى كل كتاباته. بل يرجح أن تكون مسرحياته المبكرة - مثل مسرحيات سابقيه - منظومة على شكل إنفرادى، أى لكل مسرحية بيتها المستقلة. وربما عاد أيسخولوس بين الحين والآخر فى مسرحياته المتأخرة إلى هذا النظام الأقدم، فظم بعض المسرحيات الإنفرادية مثلما فعل فى "الفرس". وحتى فى حالة كتابة رباعيات مرة أخرى فإنه قد يختتم الواحدة منها بمسرحية ساتيرية لا ترتبط موضوعاً أو أسطورة بالثلاثية التراجيدية.

وندين ببقاء مسرحيات أيسخولوس السبع التى وصلت إلى أيدينا للفقهاء الذين حفظوها وإتخذوا منها أمثلة للدراسة اللغوية والأدبية. فلقد كانت هناك مجموعات مختارة من المسرح الإغريقى شاعت إبان القرن الخامس الميلادى وعلق عليها الفقهاء. ومن بينها سبع مسرحيات لأيسخولوس، وسبع أخرى لسوفوكليس، وتسع ليوريبيديس (ووصلت عشرة مسرحيات أخرى لم تدون تعبيقات)، وإحدى عشر مسرحية لأريستوفانيس. وفى نهاية العصر البيزنطى قل عدد المسرحيات بهذه المجموعات المختارة لتدهور الأحوال السياسية وإضططاط المستوى الثقافى والأدبى حتى صار نصيب كل شاعر لا يتعدى الثلاث مسرحيات. وكانت "السبعة" و "الفرس" و "بروميثيوس" هى المسرحيات الثلاث المختارة من أيسخولوس، بيد أن "أجاممنون" و "الصفحات" كانتا تقرأن فى أحيان

نادرة، وأهملت كل من "حاملات القرابين" و "المستجيرات" تماماً. ومع أننا لا نستطيع أن نعرف على وجه اليقين المعايير التي كان يتم بها الاختيار والاحتفاظ بهذه المسرحيات. بيد أنه من الواضح أنه إختيار مدروس، وأن المسرحيات السبع تمثل تطوراً في فن أيسخولوس. "فالمستجيرات" هي باكورة إنتاج أيسخولوس المعروف لنا، حيث كانت هذه التراجيديات غنائية أكثر منها درامية. أما "الفرس" و "السبعة" فيمثلان المرحلة الوسطى. وتأتي "بروميثيوس" و "الأوريستيا" فتتمثل قمة ما وصل إليه فن أيسخولوس من نضوج. كما أن "الأوريستيا" هي الثلاثية الوحيدة التي وصلتنا من هذا الشاعر الأثيني، بل من المسرح التراجيدي الإغريقي برمتة. ولا ننسى أن الإشارات الواردة عند أريستوفانيس وأرسطو قد لعبت دوراً ما في تدعيم شهرة هذه المسرحية أو تلك.

وعن نقبل الرأي القائل بأن "المستجيرات" هي باكورة إنتاج أيسخولوس المعروف لأسباب كثيرة، منها غلبة العنصر الغنائي في هذه المسرحية، وكذا قلة الأجزاء الحوارية وعدم بروز الممثل الثاني. وتفاوتت آراء النقاد والدارسين حول تاريخ هذه المسرحية بشكل حاد. فالبعض يؤرخونها بعام ٤٩١ و آخرون يرون أنها لم تكتب أو تعرض قبل عام ٤٦١ ويرجح أنها عرضت ضمن رباعية تعالج موضوع حرب بسات داناؤوس الخمسين وملاحقة أبناء عمهن أيجيبتوس (مصر) هن لإرغامهن على الزواج منهم، وقتل البنات لأزواجهن ليلة الزفاف فيما عدا هيرمنيسترا، التي أعفت زوجها من هذا المصير فحركمت على ذلك ويقطع بعض الدارسين بأن "بنات داناؤوس" هي المسرحية الثانية في الثلاثية التراجيكية بعد "المستجيرات" وتعالج فترة الزواج. وأما المسرحية الثالثة فهي إما "المصريون" أو "صانعو الأسرة" أي فراش الزوجية.

ويلاحظ أن أكثر من نصف "المستجيرات" غنائي أي تؤديه الجوقة، كما أن معظم الجزء الحوارى المتبقى تشارك فيه الجوقة أيضاً وبكثافة عندما تدخل في حوار مع الممثل. ولا يظهر الممثل الثاني إلا في مناسبتين، بل يمكن الإستغناء عنه في

عرض المسرحية كلها باستثناء حوالى سبعين بيتاً (٤٧٤-٤٩٧، ٨٨٨-٩٣٠). وتدور الأحداث فى العراء قرب الشاطئ، حيث تلتف البنات الخمسون حول المذبح فى إستجداء وإستنجاد ويقف داناؤوس أبوهن بجوارهن. وتبدأ المسرحية بدعوات تتعنى بها البنات الخمسون أى الجوقة، ويتلو ذلك حوار قصير بينهن وبين والدهن حول مصيرهن. ويظهر ملك أرجوس وتستجديه البنات الخمسون لحمايتهن. وفى حوار طويل ودافئ تطرح شكوك الملك المتذبذب الذى فى النهاية يستسلم لتضرعات البنات الخمسين ويعد بحمايتهن. وظل داناؤوس فى تلك الأثناء صامتا، ولكنه الآن يتحدث فيشكر الملك فى إيجاز وبذهب إلى داخل مدينة أرجوس بهدف تقديم صلوات الشكر للآلهة. ولم يكن حضوره (مثلاً ثانياً) ضرورياً فى هذا المشهد وكان بالإمكان الإستغناء عنه. على أية حال ترك الجوقة وحيدة فى الأوركسترا فتنشد نشيدا تتضرع به لزيوس، ويستمر غناؤها حتى عودة داناؤوس بأخبار سارة مؤداها أن شعب أرجوس قد صدق على قرار الملك بحماية البنات الخمسين وقبول لجونهن إلى المدينة. وهنا تتخبط الجوقة فى أغاني شكر للآلهة، وتصل الأحداث إلى الذروة عندما يخبر داناؤوس بناته^(٤٣) أنه بلمح عن بعد سفينة تحمل الأبناء الخمسين لأخيه أيجييتوس وتقترب من الشاطئ. وينسحب داناؤوس إلى الداخل بحجة أنه سيحذر الأرجيسين بشأن هزلاء القادمين، فيعطى بذلك الفرصة للجوقة كي تنهمك فى أغنية حزينة وشكوى مفاجئة. ثم يتقدم رسول المصريين - أى الأبناء الخمسين - ويظهر على المسرح ويأمر البنات بأن يتبعنه إلى السفينة الراسية على الشاطئ، ويطلق بعض التهديدات المخيفة. فتتوسل البنات طالبات الرأفة والرحمة. ويظهر ملك أرجوس فجأة، وهنا يدور أول حوار درامى بالمعنى السليم بين الممثلين الإثنين وهو حوار ساخر ولاذع بين الملك الأرجى والرسول المصرى. وينتهى الحوار بطرد الأخير شر طردة مهزوما بعد أن

(٤٣) عن أسطورة بات داناؤوس ومغزاها راجع:

E. Keuls, The Water Carriers in Hades. A study of Catharsis through Toil in Classical Antiquity. Adolf M. Hakkert Amsterdam 1974.

خاب مسعاه. وبعد إختفاء هذين الممثلين تعلق الجوقة على حوارهما فتعبر عن سرورها بأغنية قصيرة. ويعود داناؤوس ليقودهن إلى أرجوس ثم ينسحب الجميع وهم يدعون بالخير والبركة للمدينة وأهلها.

والموضوع الرئيسى فى "المستجيرات" - بل فى مسرح أيسخولوس كله - هو عدالة الآلهة التى تعاقب كل متعجرف ظالم، ولا يصل هذا المعنى للجمهور إلا من خلال أغاني الجوقة فى الأغلب. ذلك أن المسرحية تبدأ بالبنات الخمسين وهن يستجدن بمذبح الآلهة. وتنتهى المسرحية وهن يرفعن أيديهن بالدعاء وبالشكر لنفس الآلهة لأنهم أنقذوهن من أيدي الممتدين. هؤلاء البنات اللاتى فررن ذعرا أمام الرسول المصرى يشكرن فى نهاية المسرحية الملك الأرجى الذى وقف معهن فى وجه الظالمين.

وعرضت مسرحية "الفرس" عام ٤٧٢ وهى المسرحية التاريخية الوحيدة التى وصلت إلى أيدينا من المسرح الإغريقى برمتة. ويتغنى أيسخولوس فى هذه المسرحية بانتصار الإغريق الساحق فى معركة سلاميس عام ٤٨٠. وما من مسرحية من مسرحيات أيسخولوس الباقية يمكن أن تظهر لنا عظمة مؤلفها وسعة أفقه أكثر من "الفرس". ذلك أن الشاعر الفذ بدلا من أن ينهك قواه ويضيع جهوده فى تضحيم وتفخيم الكبرياء الوطنية الإغريقية يعمل عقله وعبقريته فى محاولة جادة لتفسير هزيمة الفرس. وهو بالطبع تراجيدى، لأن صلف الفرس وعنجهيتهم إستوجبا العقاب الصارم والهزيمة المفجعة. إنها إذن ليست أنشودة نصر حماسية بل قصيدة درامية تحذيرية موجهة للمنتصرين - أى الإغريق - بقدر ما هى موجهة لغرمانهم المهزومين أى الفرس. ويركز أيسخولوس على العدالة الإلهية التى يناط بها وضع حد للكبرياء الجوفاء والتعصب الأعمى للقومية والشعبوية. وهكذا يبدو لنا ولأول وهلة أن أيسخولوس قد جعل مجد وانتصار الإغريق موضوعا ثانويا فى مسرحيته. بيد أن أية محاولة للتعمق فى معطيات هذه المسرحية ستظهر أنه بذلك إستطاع أن يعجد هذا الانتصار الإغريقى أروع تمجيد. إنه التمجيد الدرامى

غير المباشر. فعندما جعل أيسخولوس الأحداث الدرامية تجري في القصر الفارسي قد مكن بذلك مواطنيه المنتصرين من مشاهدة أثر الهزيمة على نفوس أعدائهم. ولا شك أن الإغريق وهم يرون الهاوية التي وقع فيها الفرس المغرورين يتذكرون بفخر ورضا أعمال الحرب والبطولة التي كانوا هم أنفسهم فرسانها الأشاوس في بر المعركة وبحرها. إنهم الآن يشاهدون العدو الفارسي ذليلاً في عقر داره يتجرع كأس المرارة وهو يتلقى من ميدان الحرب أخبار هزائمه تترى. وهم الآن يتحققون من أن العناية الإلهية هي التي قد أنقذتهم من هذا الشر الويل ومن مثل هذا المصير. ذلك أنهم بالطبع كانوا سيلاقون مصيراً مفاجئاً لو أنهم وقعوا تحت طائلة الطغيان الفارسي الغاشم. صفوة القوة إن أيسخولوس في هذه المسرحية قد أشبع مواطنيه - متفرجى المسرح الأثيني - ورغبتهم في الإحتفاء بانتصارهم دون أن يصل الأمر إلى حد التشفى أو الإسفاف^(٤٤) أو حتى الدعاية الهزيلة، كما يفعل كثير من الكتاب المحدثين في مثل هذه المناسبات الوطنية.

ونظرة على بية "الفرس" كقيلة بأن توضح لنا أنها تعد مثالا ممتازا للحكمة الدرامية البسيطة. فهي مسرحية تكاد تكون خالية من الحدث الدرامي لأن الحملة الفارسية قد إنتهت بالفعل قبل أن تبدأ المسرحية نفسها، وكل ما يعرض علينا هو إستقبال الأخبار في سوسا، أخبار الهزيمة لفارسية، ثم عودة إكسركيس وأسى الفرس على هذه الكوارث. بيد أن أيسخولوس يعرض ذلك على نحو درامي مشوق للغاية. إنه لا يعلن عن الكارثة منذ اللحظات الأولى، بل يقودنا إليها خطوة خطوة وبمهارة فائقة. ومن ثم فإن شعورنا بالتعاطف مع أبطاله يزداد عمقا كلما مضينا معه في مسرحيته. فمنذ البداية هاك جوقه الشيوخ، الفرس القلقين على

(٤٤) راجع Ahmed Etman, "Foreigners in Greek Tragedy". Proceedings of the 12th. Congress of the International Comparative Literature Association (ICLA) Munich 1988, Published 1990, Vol. 2, pp. 546-552.
cf. Tarek Radwan, The image of Egypt in Ancient Greek Tragedy. (Diss. in Greek) Athens 1997.

أخبار الجيش ويصفون بشكوكهم وتوجساتهم هذه جوا غامضا من الترقب لحدوث مصيبة كبرى. ثم تظهر أتوسا أم الملك إكسر كسيس وتحكى حلمها المزعج، وبالتالي يتصاعد جو الترقب والتوجس^(٤٥). وعندما يصل هذا التصاعد إلى قمته يظهر الرسول ويعلن الحقيقة السافرة، ثم يشرع فى وصف تفصيلى لخسائر الفرس الذين هزموا فى سلاميس وجزيرة بسيتاليا (Psytaleia) والإنسحاب المدمر وهكذا تتوالى الأنباء وتتراكم الأحزان، ومع ذلك فلا زالت هناك أشياء لم تظهر بعد. إذ يهض شبح داريوس من قبره ويؤنب مواطنيه، لا على الهزيمة بل على الصلف (hybris)^(٤٦) والغرور ويتبأ بهزيمة أخرى لهم فى بلاتايا. والآن فقط يظهر إكسر كسيس منهكا مهلهل الثياب أشعث الشعر متربا، وحوله أتباعه فى حالة لا تقل سوءا. وينخرط الجميع فى صرخات الألم والحزن الختامية^(٤٧).

هكذا نعرف كيف استطاع أيسخولوس أن يخلع على موضوعه سمة التنوع وخصائص الدراما، وذلك بالتقدم البطئ المتدرج والمؤثر نحو الذروة. ولقد نوع أيسخولوس أيضاً فى أسلوب الكشف عن الأمور، فهو مرة ينتقل بنا من توجس وترقب خائفين إلى وصف سردي طويل ومعبر، وأخرى من الحث الجاد على الصبر والصمود إلى دعوة مباشرة إلى الحزن والأسى اليائسين. وهذه القدرة الدرامية والبراعة فى رسم الحبكة تظهر فى كل المسرحيات تقريبا مما يجعلنا نتشكك فى القول النقدي المنسوب إلى سوفوكليس بأن

E. Levy, "Le Théâtre et le rêve: Le rêve dans le théâtre d'Eschyle", pp. (٤٥) 141-168. in "Théâtre et spectacles dans l'Antiquité". Actes du colloque de Strasbourg 1981.

Karamitrou Catherine, "Atossa a "barbarian" melancholic Queen, "Sparagmos": identity of passions in Aischylos", Parnassos AH, (1996) pp. 124-130.

cf. G. Devereux, Dreams in Greek Tragedy: an Ethno-psycho- Analytical study. University of California Press, Berkeley 1976, pp. 2-27.

(٤٦) عن فكرة الهيريس أو الصلف وتخطى الحدود أو العجرفة فى العذبة الإغريقية راجع:

N. Fisher, "Hybris, status and slavery", pp. 44-84 in A. Powell (ed.), The Greek World, (Routledg: London and New York 1995).

Chioles Yohn, "The Context of Aeschylus' *The Persians*", IMAGDD (1987), pp. (٤٧) 15-35.

أيسخولوس كان يكتب ما كتب بدافع غريزته فقط، وكان يهتدى إلى ما هو صحيح وسليم دون وعي منه. أى أنه كان فنانا بالسليقة ينظم أشعاره دون تفكير أو تدبير^(٤٨).

ولوحظ أن أيسخولوس لا يذكر الأبطال الإغريق بالإسم فى هذه المسرحية وليس السبب الوحيد فى ذلك أنه يتحاشى إثارة مشاعر الغيرة والفرقة بين محاربي نى قومه الإغريق. إذ يبدو لنا أن أيسخولوس بذلك كان ينشد السمو فوق كل ما هو مألوف. وكان يرمى إلى أن يحيط مسرحيته بجو من الوقار وبعض الإبهار المتمثل فى تقديم مشاهد عجيبة من بلاد أجنبية غريبة. كان المسرح قبل أيسخولوس لا يقدم سوى الأبطال الأسطوريين والآلهة. أما إذا نزل إلى مستوى تقديم أفراد من البشر فلا أقل من أن يحتفظ لهم بالعظمة والأبهة، فهو يتجنب ذكر الأماكن والأسماء الشائعة، ومحاولة إختيار كل ما هو عجيب غير معروف أو مألوف. وهذا بالضبط ما حاول أن يفعله كل من راسين وشيللر وجوته وغيرهم إبان عصر النهضة وسار على نفس الدرب بريخت فى القرن العشرين^(٤٩). ويدلّل أيسخولوس نفسه على أنه يفعل ذلك عن عمد، لأنه فى مقابل تجاهل أسماء الأبطال الإغريق يذكر قوائم كاملة من أسماء الفرس. كما يجعل الجوقة - المكونة من شيوخ فارس - تخاطب الملكة أتوسا قائلة "يازوج وأم إله" (بيت ١٥٧). وعندما يظهر شبح داريوس لا تجرؤ الجوقة على النظر فى عينيه ولا حتى مخاطبته وجهها لوجه (آيات ٦٩٤-٦٩٦). وفى المشهد الختامى (بيت ٩٠٨-١٠٧٦) ينخرط إكسركسيس - الملك العائد مهزوما - مع الجوقة فى صرخات ألم وندم وأسى تصاحبه - بالقطع - موسيقى بربرية وحشية. وقد يكون الهدف من هذا المشهد هو إظهار الضعف الفارسى.

(٤٨) Ath., p. 428 وأنظر أيسخولوس "الفرس" ترجمة وتقديم د عبد المعطى شعراوى (الهيئة المصرية العامة

للكتاب ١٩٧٨) لاسيما المقدمة ص ٧-٦٢.

(٤٩) أحمد عثمان، الكلاسيكية فى مسرح عصر النهضة، ص ١٣٦ وما يليها.

نفس المؤلف، قاع البريختية، فى أماكن متفرقة.

وقبل أن نختم حديثنا عن "الفرس" نود التنويه إلى أن أيسخولوس - مثل شكسبير فيما بعد - لا يحفل كثيراً بالدقة التاريخية الصارمة، بل ويقع في خطأ الخلط الحضاري والزمني anachronismos. لأنه يجعل الفرس يتضرعون لآلهة تحمل أسماء إغريقية، فهم يصلون لزيوس وهرميس وأبوللو (أبيات ٢٠٥، ٥٣٢، ٦٢٩، ٩١٥). بل إن تمثالاً للإله الأخير وعلى نحو إغريقي قح يقف أمام القصر الملكي الفارسي. كما أن القرابين المقدمة لشبح الملك داريوس (أبيات ٢٠٥، ٦٠٧ وما يليه) إغريقية وليست فارسية^(٥٠).

عرضت مسرحية "السبعة ضد طيبة" عام ٤٦٧، وموضوع الثلاثية التراجيدية التي جاءت هذه المسرحية في إطارها هو اللعنة التي أصابت آل لايبوس. وفي "لايبوس" أولى مسرحيات هذه الثلاثية يشرح المؤلف سبب اللعنة وأس الفساد. وفيها تنذر نبؤة دلفي هذا الملك بالقول أنه "إذا مات بدون خلف فسينقذ المدينة" (راجع "السبعة" بيت ٧٤٥-٧٥٠). بيد أن لايبوس ضرب بهذا النذير عرض الحائط وأنجب ولداً (سيحمل اسم أوديب فيما بعد)، وألقاه في العراء فوق جبل كيثايرون، وهكذا حفت عليه اللعنة من أرباب السماء. وفي المسرحية الثانية "أوديب" بدأت اللعنة تحدث أثارها الوخيمة، إذ قتل أوديب أباه وأصبح ملكاً على طيبة وتزوج أمه. وفعل كل ذلك دون علم، فلما إنكشفت له حقائق الأمور فقا عينيه ولعن ولديه إتيوكليس وبولينيكس متنبأ لهما بمصير سي حين قال لهما "ستقتسمان التركة بحد السيف، لكي يتساوى نصيب كل منكما مع الآخر" ("السبعة" أبيات ٧٧٨-٩٧١، ٩٠٨). وهذه اللعنة هي التي تنشط في مسرحية "السبعة". فإتيوكليس الذي هو الآن ملك طيبة لم يتنازل لأخيه عن الحكم عندما جاء دوره، مما اضطر الأخير لأن يهاجم المدينة مستعيناً بستة قواد من أرجوس. ويقتل الشقيقان كل منهما الآخر،

(٥٠) عن الخلط الرمزي راجع.

أحمد عثمان، "الرمز المأساوي في الفكر الإغريقي"، ألف مجله البلاغة المعاصرة" عدد ٩، الجامعة الأمريكية

بالقاهرة (١٩٨٩)، ص ١٧٣-١٨٨.

نفس المؤلف، الكلاسيكية في مسرح عصر النهضة، ص ٢٤٨، وما يليها.

وهذا هو النصيب المتساوي الموعود على لسان أبيهما لكل منهما، إنه الموت على أسوار طيبة في وقت واحد.

وكان من الممكن أن تنتهي المسرحية بموت الأخين، بيد أن المؤلف يضيف مشهداً آخر تعلن فيه أنتيجوني عزمها على دفن أخيها بولينيكيس رغم صدور أمر رسمي عن شعب طيبة يمنع دفنه. ويرى بعض النقاد أن هذا المشهد مقحم على المسرحية، وأن الذى أضافه يقلد مسرحية "أنتيجوني" لسوفوكليس. ويستند هؤلاء النقاد ليس فقط على أن هذا المشهد يفسد نهاية الثلاثية التراجيدية، بل أيضاً على حقيقة أنه فى حالة عرضه يحتاج إلى ثلاثة ممثلين. ويرد نقاد آخرون على ذلك بأن الدارس المدقق لا يجد بادرة إقحام فى هذا المشهد، كما أن مسألة أنه يحتاج إلى ممثل ثالث غير مستعصية على الحل. إذ لوحظ أن دور إسمينى (الممثل الثالث) فى هذا المشهد صغير جداً، ويمكن أن يقوم به واحد من الممثلين الإضافيين أو الإحتياطيين Parachoregemata الذين كانوا تحت طلب شعراء التراجيديات. ويلاحظ أن الأمر بعدم دفن بولينيكيس ينسب إلى كريبون عند سوفوكليس، بينما هو صادر عن شعب طيبة عند أيسخولوس فى "السبعة" (أبيات ١٠٠٥-١٠٠٦)، مما يتعارض مع أن يكون هذا المشهد تقليداً لمسرحية سوفوكليس. ويمكن الرد على الانتقادات الموجهة لهذا المشهد الإضافى يتبنى أسس جمالية. حقاً إنه يتعارض بعض الشيء مع إتساق البناء الثلاثى، لأنه ينذر بمصائب لاحقة بدلاً من التعليق أو تعميق المصائب السابقة. غير أن هذا المشهد فى نفس الوقت يقدم صورة مناقضة لما سبق، ومن ثم يضيف معنى جديداً للكوارث التى وقعت. وبعبارة أخرى يقول لنا هذا المشهد إنه إذا كانت أحداث الثلاثية التراجيدية حتى الآن قد قامت على نظام الجريمة والعقاب بجرعة أخرى، مما أدى إلى الحقد الأسود الموروث فى قلب الأخين المتحاربين، فإن شجاعة وحنان أنتيجوني الأخوين يضيئان بعض الشيء هذه الصورة القاتمة، ويشعان بصيصاً من الأمل حول مصير هذه الأسرة المنكوبة^(٥١).

(٥١) يقربنا هذا الضمير للغلاية الأوديبية من ثلاثية "الأوريستيا" وهبتها بتحول ربات العذاب والانتقام إلى الإبرنيات إلى ربات رحمة وصفح. أنظر: أحمد عثمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص

وتعد مسرحية "السبعة" مثلاً جيداً على المرحلة الإنتقالية في مسرح أيسخولوس من الغنائية الملحمية إلى الدرامية الناضجة. ولو أننا نتحفظ على رأى فيرال A.W.Verrall في مقدمته لهذه المسرحية، إذ يعتبرها من حيث إحكام الحبكة الدرامية أفضل المسرحيات الإغريقية طراً فيما عدا "أوديب ملكاً" لسوفوكليس^(٥٢). فنحن من جانبنا نرى في هذا الرأى مغالاة لا داعى لها، لأن الجزء الأكبر من المسرحية لا يزال غنائياً وصفياً أى سردياً ملحماً. بضعنا أيسخولوس منذ البداية في قلب مدينة محاصرة وفي جو مليء بالتساكنات المخيفة والمخادير، وتأتى أغاني ورقصات الجوقة لتعبر عن الخوف المستيرى أو الطلع الجنونى الذى يستولى على قلب نساء المدينة. ثم تتوالى أحاديث وخطب مفعمة بروح البلاغات العسكرية المبالغ فيها، حيث توصف إستعدادات المهاجمين والمدافعين. وفجأة يتقدم الحدث نحو الذروة وتتوالى الأحداث بسرعة عندما يعلن إتيوكليس قراره بمواجهة أخيه ويندفع نحو المعركة وتصل الأخبار بعد ذلك من الميدان. وتظهر على المسرح جثتا الأخين المقتولين وتنتهى المسرحية ببكاء الأختين - أنتيجونى وإسمينى - وبمشهد البطولة النائشة الذى تعلن فيه أنتيجونى الصبية قرارها بدفن أخيها.

إنها إذن مسرحية حربية "مفعمة بآريس" إله الحرب Areos meston على حد قول القدامى وفي مقدمتهم أريستوفانيس^(٥٣). بيد أن المشهد الذى جذب إنتباه النقاد أكثر من غيره هو الذى يرد فيه وصف الأبطال السبعة المهاجمين والمدافعين. فالرسول يصف كل قائد من القواد الأرحيين الستة القادمين مع بولينيكيس، وفي كل مرة يجيبه إتيوكليس بحديث مسار فى الطول لحديثه ويصف فيه البطل الطيبى المقابل. وتنتهى الثنائيات الحوارية هذه بأغنية للجوقة تأتى كختام موسيقى ليان عسكرى. وهكذا نجد هذا المشهد epeisodion مكوناً من سبعة أجزاء متساوية ومتسقة، ولكنه على أية حال ليس درامياً من حيث النغمة الأساسية. بدليل أنه كان موضع إنتقاد شديد من قبل القدامى والمحدثين على حد سواء.

ap Haigh, op, cit., p. 108n. 1; cf. Kitto. Greek Tragedy, pp. 45-55.

(٥٢)

Ar., Ran. 1021.

(٥٣)

وكان أول المنتقدين هو يوريبديدس الذى فى مسرحية "الفينيقيات" (أبيات ٧٤٩-٧٥٢) تحاشى أن يورد وصفا مطولا ومماثلا، وذلك فى مشهد بمسرحيته يجرى بين أنتيجونى والحارس الذى يرى الجيوش الأرجية من فوق القلعة. لقد إعتبر يوريبديدس هذا الوصف الطويل عبثيا أو منافيا للتوتر الدرامى المطلوب، ولاسيما أن الأعداء على الأبواب. ومهما قيل عن وصف أيسخولوس للجيوش السبعة فى الطرفين، فإن أحدا لا ينكر أنه وصف أخاذ ودقيق وأبعد ما يكون عن أن يثير الملل. ومما لا شك فيه أن الجوقة كانت تراقب وتواكب هذا الوصف بالرقصات التعبيرية المتناغمة، مما أعطى لتيليسيتيس Telestes - راقص أيسخولوس - فرصة كبيرة لإبراز مواهبه وإحراز مزيد من الشعبية والشهرة، لأنه فى عرض صامت قد عبر عن صخب المعركة الملتهاة^(٥٤).

وبالنسبة لمسرحية "بروميثيوس مقيدا" لا نعرف تاريخا محمدا لعرضها بيد أن بعض النقاد، وفى مقدمتهم هيج، يأخذون من الإشارة الواردة فى المسرحية (بيت ٣٦٦-٣٧٢) إلى بركان أيتنا الذى وقع عام ٤٧٥، بالإضافة إلى حقيقة أن المشهد الإفتاحى يستلزم وجود ثلاثة ممثلين، دليلا على أن عام ٤٦٨ هو التاريخ المرجح لعرض هذه المسرحية. ويقولون إن أسلوب المسرحية يوحى بأنها تالية لمسرحية "السبعة"، وأنها من مسرحيات أيسخولوس المتأخرة بصفة عامة. ويقول هيج كذلك إنه لا تثار شكوك كثيرة حول أن هذه المسرحية كانت جزءاً من ثلاثية تراجيدية، ولا حول أنها كانت الأولى فى هذه الثلاثية، وتتلوها "بروميثيوس طليقا" و "بروميثيوس سارق النار". ويضيف هيج القول بأن النقاد كانوا فى السابق يظنون أن "بروميثيوس سارق النار" هى أولى الثلاثية على أساس أنها تضع البداية أى أسباب العداوة بين البطل وزئوس. ولكن هذه الأسباب - برأى هيج - تطرح فى "بروميثيوس مقيدا" بحيث يصبح من العسير تصور وجود مسرحية سابقة لها. يضع هيج إذن "بروميثيوس سارق النار" على أنها المسرحية الثالثة لا الأولى فى الثلاثية. وهو يرى أنها كانت مسرحية ذات طابع محلى ووطنى بالنسبة لأثينا، إذ أنها تخلد ذكرى تأسيس عبادة

بروميثيوس سارق النار في هذه المدينة. ذلك أن بروميثيوس حامل لقب "سارق النار" Pyrophoros كان يعبد في أثينا بشئ من التقديس الخاص. وتكريماً له كان يعقد سباق لحاملي شعلات النار. وقيل كذلك إن أثراً لقدمه العملاقة كان لا يزال يرى فوق صخرة الأكروبوليس. بل كان هناك ما يخلد قصة تصالحه مع رب النار والبراكين هيفايستوس فوق مذبح المعبد المقام هناك للربة بنالاس أثينة. وهذه الحقائق كلها - برأى هيغ - يمكن أن تشكل في مجموعها المادة الخام لمسرحية ختامية بعنوان "بروميثيوس سارق النار" وتشبه إلى حد كبير "الصفاحات"، التي تختم الثلاثية الأوربسية، حيث يقام في نهايتها معبد خاص لهؤلاء الرباب عند سفح الأكروبوليس^(٥٥).

بيد أن كلا من ويست M.L. West وجريفيث M. Griffith وتابلين O. Taplin قد أعادوا إحياء الشكوك مؤخراً حول ترتيب مسرحية "بروميثيوس مقيداً" في الثلاثية، بل وحول نسبة هذه المسرحية لأيسخولوس أساساً. ويؤرخ ويست هذه المسرحية بما بعد عام ٤٤٠ بقليل، أي بعد موت أيسخولوس بحوالى ستة عشر عاماً، ويرى أن "بروميثيوس سارق النار" هي الأولى وتتلوها "بروميثيوس مقيداً" ثم "بروميثيوس طليقاً". ويربط بين هذه الثلاثية ونظرية بروتاجوراس عن الحضارة ومعبد هيفايستوس الأثيني الذي شرع في بنائه عام ٤٤٩ وإكتمل عام ٤٤٠، حيث عقدت مهرجانات ضخمة شملت طقوس عبادة النار الفخمة وحيث تم الصلح بين بروميثيوس وهيفايستوس^(٥٦). وموضوع "بروميثيوس مقيداً" هو عقاب هذا البطل من سلالة المردة التيتانيس الذي أثار البشرية وأيقظها من سباتها وأغاثها من وحشيتها، إذ علم الإنسان فنون النار متمرداً بذلك على أوامر زيوس رب الأرباب. فبسبب هذه الجريمة يقيد بروميثيوس بالأصفاد ويربط إلى ظهر صخرة بجوار المحيط عند نهاية العالم، ثم يلقي به إلى أعماق الجحيم تارتاروس فيما بعد. ولكن يفهم مما يرد في المسرحية ما يبشر بأن هذا البطل سيطلق سراحه مرة أخرى على يد أحد أحفاد إيو. إذ سيضطّر زيوس

Haigh, op, cit., pp. 109-114. (٥٥)

M.L. West, "The Prometheus Trilogy", JHS XCIX (1979), pp. 130-148. (٥٦)

cf. M. Griffith, *The Authenticity of Prometheus Bound* (Cambridge 1977), passim; O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus* (Oxford 1977), pp. 460-469.

إلى الإفراج عنه فى مقابل الكشف عن سر خطير يترتب عليه مستقبل عرش زيوس نفسه (آيات ٧٥٥-٧٧٥). ومن ثم فالمرجح أن الإفراج عن البطل يقع فى مسرحية "بروميثيوس طليقا"، وفيها لا يزال المشهد فوق صخرة القوقاز حيث يظهر بروميثيوس مقيدا بعد أن أحضر ثانية من أعماق تارتاروس. ويبدأ الحدث بإقتراب الجوقة المكونة من أفراد سلالة التيتانيس الذين أتوا من كل حدب وصوب لكى يواسوا بروميثيوس. فيحكى لهم الأخير قصة آلامه والنسر الذى أحاله زيوس عليه ليتغذى على كبده. إذ كان ينهشه نهارا حتى يأتى عليه، ثم يعاد خلقه من جديد ليلا ليأتى النسر فى اليوم التالى فيجد ما يلتهمه وهكذا ليظل عذاب بروميثيوس أبديا. ثم يظهر هرقل الذى بعد أن يسمع نبؤات تتحدث عن أعماله الخارقة ومغامراته المستقبلية من بروميثيوس يصوب سهامه إلى النسر فيرده قتيلا. ويحذر بروميثيوس زيوس من مغبة زواجه من ثيتيس ويهدئ من غضبه. ولقد استطعنا أن نجمع هذه المعلومات عن هذه المسرحية المفقودة من الشذرات المتبقية منها. حيث عرفنا كذلك أن بروميثيوس يلعب فى هذه المسرحية - كما فى "بروميثيوس مقيدا" - الدور الرئيسى كما أن الجوقة فى كليهما متعاطفة معه. وأما وصف أعمال هرقل فى "بروميثيوس طليقا" التى تقع معظمها فى الغرب - فهى توازى وتقابل مغامرات إيو - التى تجرى بالشرق - فى مسرحية "بروميثيوس مقيدا".

وتبرز مشكلة مستعصية أمام دارسى ونقاد أيسخولوس، وتتمثل فى صعوبة تبرير سلوك زيوس الكريه فى "بروميثيوس مقيدا" المسرحية الكاملة والوحيدة التى وصلتنا من هذه الثلاثية موضوع حديثنا. فرب الأرباب يعاقب بقسوة لا مثيل لها بطلا قدم خدمة جليلة للبشرية. وليس ضروريا أن يعلل الإعراض على صورة زيوس هذه بالقول إنها تصطدم بمشاعر الجمهور الأثينى المتفرج. لأننا سنلاحظ أن آلهة الإغريق فى الأسطورة والأدب - ومنذ هوميروس وبفضل إتجاهه الأنثروبومورفى - يعانون من نفس الأهواء والأخطاء والانفعالات المتناقضة التى يخضع لها البشر. ومن ثم فإن تصوير زيوس حاكم السماء طاغية يبطش ببطل فاعل للخير لن يكون مفاجئا أو مناقضا للضمير الدينى الأثينى. بيد أن المشكلة الحقيقية التى تواجهنا هى كيف تجعل هذه الصورة - مألوفة كانت أو غير معروفة - تتسق

وتنسجم مع الفكرة الأساسية التي يقوم عليها مسرح أيسخولوس برمته، أى أن زيوس يمثل ويجسد صورة العدالة المطلقة في الكون. والحل الذي لجأ إليه معظم النقاد هو أنه لا حل لهذه المشكلة، أى أن الحل الذي كان يمكن قبوله قد فقد مع المسرحيتين الآخرين. ومن قائل بأن الحل المطروح فيهما كان يشبه الحل الموجود في "الصفحات" بالنسبة للثلاثية الأوربستية، أى أن أيسخولوس في الثلاثية البروميثية يطرح فكرة إنتصار مبادئ جديدة على مبادئ أقدم وهو يفعل ذلك بالتدرج. إلى آخرين يقولون إن الثلاثية تصور إنتصار آلهة الأوليمبوس المعتدلين على آلهة الأرض الوحشيين. وهذا رأى من العسير الدفاع عنه في ضوء معطيات "بروميثيوس مقبدا"، حيث نجد كل الصفات الحميدة تقع من نصيب بروميثيوس لا زيوس. وهناك من يقولون بأن الثلاثية البروميثية ترسم مراحل تطور شخصية زيوس نفسه. فالمسرحية الأولى التي وصلتنا تصوره حاكما جديداً إستولى على العرش مؤخراً ويفرض سلطانه بالقوة التي لا تخلو من قسوة وظلم. وفي المسرحيات التالية يمر بمراحل تطهيرية أخرى ستأخذ عصوراً بأكملها. ولكن مثل هذا التصور يستوجب وجود بعض التمهيد في المسرحية الأولى، وهو مالا نعثر له على أثر^(٥٧).

وعاب بعض النقاد على أيسخولوس أنه لم يفلح تماماً في الجمع بين أفكاره العصرية ومعطيات الأسطورة التقليدية. وبعبارة أخرى يقولون إن أيسخولوس ركز إنتباهه على بروميثيوس ورسم شخصيته الدرامية بعناية فائقة، في حين ترك زيوس بمسرحيته يظهر بالصورة التقليدية البدائية في الأساطير. ولا ينفرد أيسخولوس بمثل هذا التفاوت المريب. ونضرب أمثلة عليه من الأدب العالمى والإنسانى فنذكر سوء المعاملة التي لاقتها ديدو

(٥٧) عن مزيد من التفاصيل راجع:

J. Duchemin, "La Justice de Zeus et le Destin d' Io: Regard sur les sources proche-orientales d'un Mythe Eschyleen" REG XCII (1979), pp. 1-54
 L.R. Farnell, "The Paradox of *Prometheus Vincitus*", JHS LIII (1933) pp. 40-50.
 cf. E.R. Dodds, *The Prometheus Vincitus and the progress of scholarship*, The ancient concept of progress. Oxford 1973, pp. 26-44.
 D.J. Conacher, *Aeschylus' Prometheus Bound: A Literary commentary*. Toronto 1980.
 Müller Heiner, "*Prometheus*" IMAGDD (1987), pp. 225-227.

الرقيقة على يد آينياس بطل ملحمة "الإنيادة" لفرجيليوس. وفي "الفردوس المفقود" لملتون نحد الشيطان "ساتان" - وهو ما يقابل بروميثيوس هنا - يتمتع بإرادة لا تقهر وشجاعة لا تعرف الاستسلام مما دفع شيللي للقول بأنه، أى هذا الشيطان، هو البطل الحقيقي للملحمة. ومهما قيل عن مسرحية أيسخولوس "بروميثيوس مقيداً" فهي بلا جدال تقدم فكرة البطل الذى يضحي بنفسه فى سبيل تقدم البشرية، وهى فكرة فى حد ذاتها كفيلة بتخليد المسرحية ومؤلفها. علاوة على ذلك فيمكن اعتبار هذه المسرحية معالجة درامية لصراع الإنسان مع قدره، أو كفاح المضطهد فى سبيل الحرية ضد الطغيان. إنها إذن مسرحية تستولى على إعجابنا وتشد انتباهنا من أية زاوية نظرنا إليها المهم أن ندرك أن كل هذه الزوايا لم تكن غائبة عن ذهن مبدعها كما قد يظن البعض. بل إن هذه المسرحية هى أكثر مسرحيات أيسخولوس شهرة بين المحدثين. وفى هذا الصدد نذكر أن شيللي كتب مسرحية تكمل قصتها وأعطائها عنوان "بروميثيوس طليقاً"، وكأنه يتخيل المسرحية الثالثة فى الثلاثية. ونظم اللورد بايرون قصيدة عن موضوعها وإعترف بأن هذه المسرحية الأيسخولية قد أثرت فى كل ما كتبه. ولقد شرع جوته فى نظم مسرحية يعارض بها مسرحية أيسخولوس ولكنه تركها ناقصة. وهناك العديد من المسرحيات التى يحاول مؤلفوها تقليد أيسخولوس ولكنهم أقل أهمية وأكثر عدداً من أن نرصدهم هنا^(٥٨).

وقبل وفاته بعامين أى عام ٤٥٨ عرض أيسخولوس الثلاثية الأوريسية "أحائمون"

(٥٨) كتب لويس عوض عن تأثير أسطورة بروميثيوس فى الأدب الإغلىزى والفرسى الدراسة التالية

Louis Awad, *The Theme of Prometheus in English and French Literature. A study in Literary Influences*. Ministry of Culture, Cairo 1963.

عن تأثير أسطورة بروميثيوس على الشعر العربى الحديث والمعاصر أنظر:

أحمد عنمان "عبد الوهاب البياتى وحرانقه الشعرية"، مجلة "الكويت" عدد ١٦ (١٩٨٢)، ص ٣٦-٤٣ وأنظر لنفس المؤلف: "سارق النار وملهم الأشعار"، مجلة "الدوحة" العدد ٨٧ (مارس ١٩٨٣)، ص ١٤٢-١٤٦. وأنظر لنفس المؤلف "على هامش الأسطورة الإغريقية فى شعر السياب"، مجلة "فصول"

المجلد الثالث العدد الرابع (يوليو - أغسطس - سبتمبر ١٩٨٣)، ص ٢٧-٤٦

cf. Ahmed Etman, "Gli Studi Classici e il loro influsso sulla letteratura creativa in Egitto e nel Mondo Arabo" ACME LIV (Gennaio- Aprile 2001), pp. 3-10.

و "حاملات القرابين" و "الصفحات" أو "ربات الصفح" مع المسرحية الساتيرية "بروتوس"، وكانت الرباعية كلها تسمى "الأوريستيا". ولا ندري ما إذا كانت هذه التسمية من قريحة أيسخولوس أم لا، ولكن أريستوفانيس يعرفها على أية حال ويذكرها في "الضفادع" (بيت ١١١٩). ولأن المسرحية الساتيرية "بروتوس" لم تصلنا فإننا لا نعرف محتواها ولا علاقتها بالثلاثية التراجيدية، وإن كان من المحتمل أنها تتناول موضوع مينيلوس أخى أجاممنون. وكيف أنه ألقى القبض عليه عندما ذهب إلى الشاطئ المصرى فتم إنقاذه بعون إله البحر بروتوس.

وموضوع الثلاثية الأوريستية - مثل الثلاثية الأوديبية - هو توارث اللعنة، لقد بذر أترئوس بذور اللعنة الأولى عندما قتل أبناء أخيه ثيستيس. وزاد أجاممنون الطين بلة عندما دبح إبنته إفيجينيا مضجعا بها قرباناً للآلهة فى سبيل مجده الحربى. وهامى الثلاثية الأوريستية تعالج نتائج تراكم اللعنة فكلية منسرا تستغل غياب زوجها وتعشق إبن عمه العدو اللدود أيجيسثوس. وبالتعاون مع الأخير تقتل هذا الزوج لدى عودته من طروادة منتصرا وجالبا السبايا، وعلى رأسهن كاسندرا بنت ملك طروادة برياموس ومجدوبة أبوللون. ويقتل أوريستيس الزانيين القاتلين أى أمه وأيجيسثوس إنتقاما لأبيه أجاممنون، وبذلك تتلوث يده بدم أمه ويعرض نفسه لإنتقام الإبرينيات وهن الربات المتخصصات فى تعذيب من يسفك دم ذوى القربى، يتحلقن حوله ويطاردنه فى كل مكان حتى فى معبد دلفى. وينتهى المطاف بأوريستيس فى أثينا حيث تعقد له محاكمة فى الأريوباجوس برئاسة الربة أثينة وهناك تبرأ ساحته.

وجاءت أول إشارة لهذه الأسطورة فى "الأوديسيا" (الكتاب الأول بيت ٣٥ وما يليه، والثالث ٢٦٣ وما يليه، والرابع ٥٢١ وما يليه، والحادى عشر ٤٠٩ وما يليه). ولكنها فى إطار الملحمة الهومرية ليست سوى قصة شهوة وقتل وإنتقام لا أكثر. ولقد عاج ستسيخوروس الأسطورة بالتفصيل فى قصيدته الغنائية الطويلة "الأوريستيا" التى سبق أن تناولناها فى الباب الثانى. وتطرق إلى نفس

الأسطورة الشاعر أجياس Agias في "عودة أبطال طروادة" Nostoi، وهي إحدى ملاحم الحلقة الملحمية. بيد أننا لا نعرف تفاصيل كافية عن هاتين الروايتين فيما عدا أن موضوع ندم أوريسستيس أصبح بارزا، وأن روح أمه المقتولة صارت تطارده وتلاحقه أينما حل أو رحل. وفي البيثية الحادية عشر لبنداروس (بيت ٢٥ وما يليه) وردت إشارة عابرة لموضوع الانتقام لإفيجينيا التي ذبحت قرباناً على أنه الدافع الرئيسي للجريمة التي إقترفتها كليتمنسترا. وهذا يعني أن الشهوة لم تكن دافعها الوحيد برواية ورأى بنداروس. ومع أننا لا نعرف أكثر من ذلك عن الأسطورة، إلا أن هذا القليل الذي نعرفه يكفي لتوضيح أنها كانت أسطورة ذائعة ومتداولة في الأدب قبل أن يصوغ أيسخولوس ثلاثيته الخالدة.

ولكن المفزى الأخلاقي للأسطورة هو بلا أدنى شك من ابتداع أيسخولوس، فعلى يديه أصبحت قضية الجريمة والعقاب هي العنصر البارز والركيزة الأساسية. ففكرة الثلاثية الأوريسسية تتلخص في أن جريمة وقعت في الماضي البعيد ولا بد من عقاب المجرمين الآن ولو بتعذيب أبنائهم وأحفادهم وبعبارة أخرى لقد أسبل دم منذ زمن بعيد وهو يستيقظ الآن ويطالب بالانتقام لنفسه دون هوادة. ويلاحظ أن الحدث الدرامي في "أجاممنون" بسيط لا تعقيد فيه. فالمشاهد تتوالى وتصعد بالمأساة إلى الذروة دون عوائق. هاهو الحارس في مطلع المسرحية بزرع الشكوك حول سكان قصر أجاممنون، وبعده تأتي الجوقة لتعبر عن مخاوفها وترفض تصديق أنباء الرسول عن مقدم أجاممنون متصرا. وعندما يصل الأخير تستقبله زوجته بترحاب الخداع ونفاق الخيانة، وبذلك تنمو الشكوك وتزداد المخاوف من وقوع الكارثة. ثم يأتي هذيان كاسندرا وتنبؤاتها التحذيرية بمثابة الزيت الذي يصب على جمرات النار فيوقظها لتشتعل ويتوهج أوارها. ذلك أن أجاممنون يضيف إلى جرائمه السابقة - ذبح إفيجينيا وهجر الزوجة لمدة عشر سنوات في طروادة - جريمة أخرى، إذ يحضر إلى منزل الزوجية عشيقته الطروادية. ويهدف المؤلف بذلك إلى تقليل شعورنا بالغضب عندما يقتل أجاممنون.

فتبنت أنظارنا على ذنوب هذا الملك يمهّد لقتله على يد زوجته كليتمسترا وعشيقتها. أما تبوّات كاستندرا فتربط بين جرائم أترئوس في الماضي البعيد والجرائم التي على وشك أن تقع الآن. كما أن رد فعل شيوخ أرجوس - الجوقة - غير المتكافئ والظنان يعدّ عنصرا نصف كوميدى يهدف به أيسخولوس إلى تخفيف حدة التوتر، ويشبه إلى حد ما حديث الحارس قبل إكتشاف مقتل ماكبت عند شكسبير.

ويظهر الجزء الأخير من "حاملات القرابين" براعة أيسخولوس في استخدام الحيل الدرامية وإدارة الأحداث على نحو لم يسبق له مثيل والخداع الذي تمارسه المربية إزاء أيجيستوس (أبيات ٧٣٤-٧٨٢) هو أول مثل قديم لما سيصبح فيما بعد عاديا ومألوفاً في مسرحنا الحديث. بيد أن الجزء الأول من المسرحية نفسها يكاد يخلو من الحدث الدرامى ويكاد لا يتعدى مربية kommos أو بكائية يشارك فيها أوريسيتيس واليكترّا والجوقة حول مقبرة أجائمنون. وبلغ من طول هذا الجزء أن شكك بعض النقاد في ضرورة وجوده. ولكن هؤلاء النقاد ينسون أن هذه المسرحية كتبت للعرض لا للقراءة، وفي عرضها لا يمكن أن نخرج بنفس الإحساس الذى خرجوا به من قراءتها أى الملل. ذلك أن مشهد القبر وحوله الجوقة بملابس الحداد وبكاء أوريسيتيس وإليكترا وتعرفهما على بعضهما البعض، وحدوث كل ذلك بمصاحبة الرقصات الجنائزية والموسيقى لا يمكن أن يسزك أى مجال للملل.

ومن الرسوم على الأوانى الأثرية يظهر أوريسيتيس وهو يطعن صدر أيجيستوس بالبلطة، بينما تحاول كليتمسترا أن تطعن إبنها المهاجم بلطة أخرى من الخلف. ويتكرر هذا المنظر كثيرا في رسوم الأوانى مما يوحى بأنه يعكس الروايات القديمة المتداولة حول الأسطورة. وهذا يعنى أن الزانيين القسّاتين قد قتلّا معا في صراع مختلط ومتشابك. ولقد غير أيسخولوس في هذا المشهد بمسرحية "حاملات القرابين" لأنه وإن احتفظ بالبلطة (pelekys بيت ٨٨٩) سلاحاً تحمله

كليتمنسترا، إلا أنه جعل عملية قتل أيجيسثوس تتم أولاً، وذلك لكي يتسنى له أن يقدم مشهداً حوارياً بين الابن وأمه مما يعمق درامياً تأثير جريمة قتل الأم.

ويتجلى أثر ذلك التعميق في "الصفاحات" فرغم أن قتل أوريسستيس لأمه قد تم بناء على أوامر من أبوللون ومع أنه محق في ذلك، إلا أنه بهذا الفعل العنيف قد عرض نفسه للعقاب طبقاً لفكرة العدالة الإغريقية التقليدية، ومؤداها أن سفك دم الأم ليس بالذنب الذي يغتفر، وهذا ما تصر عليه ربّات الانتقام. وعندما يصل أوريسستيس إلى دلفي يظهره أبوللون، ومع ذلك تلاحقه ربّات الانتقام حتى أثينا. وعند محاكمته أمام الأريوباجوس حيث تقف ربّات الانتقام موقف الإدعاء ويقف أبوللون موقف الدفاع تتساوى أصوات أعضاء المحكمة. ولكن أوريسستيس يفوز بالبراءة بفصل كون الربة أثينة - رئيسة المحكمة - قد صوتت إلى جانبه فرححت كفة البراءة على كفة الإدانة رغم تساوى الأصوات. وهو مبدأ تشريعي يؤخذ به إلى يومنا هذا.

وفي هذه المسرحية "الصفاحات" يتقل إهتمام أيسخولوس من الشخصيات إلى الأفكار والمبادئ. إن تبرئة أوريسستيس وتحول ربّات الانتقام والعذاب إلى ربّات رحمة وصفح يوحيان بالمغزى النهائي للمسرحية، أي أفضلية الرحمة على تطبيق قوانين العدالة الصارمة ودون تأكد ما إذا كانت ستصيب من هو بريء. ولما كان معبد ربّات الصفح يقع فعلاً على سفح الأريوباجوس فإن خروج ربّات الصفح - أي الجوقة - في نهاية المسرحية من الممر الغربي لمسرح ديونيسوس يخلق تأثيراً بأنهن يتجهن فعلاً إلى معبدهن. ولا ينكر أحد مبلغ تأثير هذا المشهد أو الموكب على نفوس الجمهور الأثيني، فهو مشهد يربط الماضي الأسطوري بالحاضر الواقعي^(٥٩).

(٥٩) S. Saïd, "Concorde et civilisation dans les *Eumenides*" (Eum. vv. 858-866 et 976-987)", pp. 97-122 in *Théâtre. et Spectacles dans l' Antiquité. Actes du Colloque de Strasbourg 1981*.

ولقد بذل أيسخولوس أقصى ما فى وسعه لكى يظهر ربّات الإنتقام فى أشنع صورة، فألبسهن ملابس سوداء وجعل خصلات شعرهن أفاعى تتلوى وغطى الأقنعة على وجوههن بالدم^(٦٠). وروى أن منظرهن كان من البشاعة بحيث أن الأطفال فى صفوف المتفرجين قد أصابهم الذعر إلى حد الإغماء أو العيوبة. أما النساء الخوامل فقد وضعن حملهن قبل الآوان، أى أجهضن^(٦١). وقيل إن هذا هو السبب الذى حال دون أن يعاد عرض هذه المسرحية مرة أخرى^(٦٢).

والأسطورة - كما نعرف - تمثل الجانب النظرى فى العقيدة الدينية الإغريقية. ولقد عالج أيسخولوس الأساطير فى تراجيدياته بشئ من الورع. فهو يرى أن وظيفة الشاعر الدرامى أن يقدم هذه الأساطير على نحو لائق ومؤثر بهدف السمو بعقول المتفرجين عن طريق تقديم صورة مثالية للعالم البطولى. وإنطلاقاً من هذا المفهوم الأيسخولى للتراجيديات لا يتوقع المرء أن يكون أيسخولوس مثل شكسبير فى نظرتة لرسم الشخصية. فالأخير يرى أن رسم الشخصية هو بمثابة "أن تمسك المرأة للطبيعة"، ولكن أيسخولوس فعل خلاف ذلك، لأنه قدم على مسرحه مخلوقات بشرية تتميز بقوة مثالية وفخامة علوية. الأبطال والآلهة فى المسرح الأيسخولى مقتبسون من العالم البطولى الملحمى القديم، فلهم نفس السمات الرئيسية المتمثلة فى القوة والشجاعة اللتين تفوقان كل المقاييس البشرية العادية، ويتمتعون كذلك بإرادة صلبة لا تعرف اللين وبقدرة على التحمل بلا حدود. إنهم

Paus., I, 28, 6.

(٦٠)

Vit, Aesch. p. 4.

(٦١)

(٦٢) وعن مزيد من الدراسات حول "الأوريستيا" راجع.

A. Lebeck, *The Orestia: a study in language and structure*. Washington 1971.C.W. Macleod, "Politics and the *Orestia*" JHS 102 (1982), pp. 124-144.A. Umberto "Four Theatrical interpretations of *Orestia*", IMAGDD (1987), pp. 100-108.F. Decreus, "The *Orestia*" or the Myth of the Western Metropolis between Habermas and Foucault" ISAGDC (1999), pp. 286-308.

J. Diggle, "The Ancient Drama Reborn. Cambridge-Greek Play 1882-1998". ISAGDC (1999), pp. 325-328.

إلى درجة كبيرة فى مآمن من نقاط الضعف البشرية، فلا وجود لقوة أرضية تقدر على قهرهم، ولا تستطيع الإغراءات مهما كانت أن تشيهم عن المضى فى طريقهم. ها هو بروميثيوس يعانى أشد ألوان العذاب طيلة ثلاثين ألفا من الأعوام، ويفصل ذلك على الرضوخ لمشينة زيوس رب الأرباب. ويرفض بروميثيوس ببزدرء كل عروض الوساطة ويواجه زبانية الانتقام والتعذيب بكبرياء وأنفة. حتى كليتمنسرا عشيقة أيجيسثوس وقاتلة زوجها أجاممنون، تلك المرأة الخثون تتمتع بقامة ضخمة وترفع رأسها شامخة، حيث لا نجد فى ملامحها ما ينم عن ضعف أو تردد الزانيات، بل حلت محل هذه الشاعر أحاسيس الكراهية، والتشفى ببرود ونشاط حذرين. إنها لا تشعر بأية بادرة للندم وتواجه قدرها دون وجل. وعندما تسمع بموت عشيقها وشريكها فى كل الجرائم تتسلح فوراً بالبلطة لتواجه الأعداء، فلما إكتشفت أنه قد فات الآوان وأن كل شئ قد إنتهى لا تبدر عنها أية كلمة أسى أو صرخة حزن. وبعد حوار سريع وقصير، ولكنه صارم وحاسم، بينها وبين أوريسيتيس تستسلم للمقدور دون أية همسة أو غمغمة ("حاملات القرابين" أبيات ٨٨٧-٩٣٠). ومع أن شخصية كليتمنسرا تتمتع بمواصفات تفوق البشر العاديين، إلا أنها لا تترك إنطبعا بأنها من الشخصيات التى من غير المحتمل وجودها، بل تبدو إنسانا طبيعيا دون أن تتناقض مع عالم الأساطير القديم الذى يصفه أيسخولوس.

وكنوع من التلوين وحتى لا تسير مسرحياته على وتيرة واحدة أدخل أيسخولوس بعض الشخصيات الثانوية الأقل مستوى من حيث البطولة والعظمة. بل إنه قصد أن يرسم الجوقة - بصفة خاصة - على أنها أكثر إقترابا من المستوى البشرى، فهى بتكوينها هذا لا تنتمى إلى عالم البطولة القديم. ومن هنا يأتى الضعف البشرى اليانس الذى تتميز به عذارى طيبة فى "السبعة"، وكذا التعاطف الأنشوى والبشرى والحنان الرقيق من جانب عرائس البحر تجاه "بروميثيوس" مع أنهن ذات طبيعة إلهية مختلطة على الأقل. هاتان الجوقتان القريتان من الطبع

البشرى يناقضان الحدة والعنف في شخصية إتيوكليس في "السبعة" وبروميتيوس في المسرحية التي تحمل اسمه عنوانا. وجين أيجيستوس يأتي كالتقيض الشارح لشخصية كليتمنسترا بإقدامها "الرجولي" في مسرحية "حاملات القرايين". وكلمات حارس قصر "أجاممنون" في مطلع المسرحية مليئة بالشكوى من متاعب المهنة وهي تماثل شكوى المربة في "حاملات القرايين"، وكلاهما يهدف إلى تخفيف حدة الحو البطولي الرصين.

وتلعب المرأة دورا ثانويا في مسرح أيسخولوس بصفة عامة وبإستثناء كليتمنسترا والجوقة في "الأوريسيا" والجوقة في "المستجيرات". ولذلك نجد هذا المؤلف لا يلمس العواطف الناعمة والأحاسيس الرقيقة إلا لمسا خفيفا وسريعا. وهذا أمر ينسجم تماما مع طبيعة مسرح أيسخولوس الذي وضع نصب عينيه هدفا ساميا، وهو أن يرسم نماذج للفضيلة البطولية الصارمة وأن يكشف النقاب عن الحقائق الدينية. وعاب أريستوفانيس في "الضفادع" (بيست ١٠٤٥) على أيسخولوس هذا الجفاف، حين أورد على لسان يوريبيديس القول بأن أيسخولوس لا يملك في مسرحياته سوى "أقل القليل من إلهة الحب". وبالطبع لا يعنى هذا أن أيسخولوس كان عاجزا عن تصوير العواطف الرقيقة، بدليل أنه حين أراد ذلك فعله. فليس هناك أدق ولا أرق من وصفه لمينيلوس وهو يتجول في أسى عبر أبهاء القصر الذي هجرته زوجته هيليني إلى طروادة، فلقد صار يكره مجرد النظر إلى "تمثيل أفروديتي" التي تذكره بها ("أجاممنون" آيات ٤١٤-٤٢٦). ولا أروع من وصف إيو لمتاعبها وآلامها باعتبارها عشيقة معذبة لزيوس رب الأرباب ("بروميتيوس" آيات ٦٤٥-٦٥٧).

بيد أن عبقرية أيسخولوس تتألق بحق عندما يصف كل ما هو عجيب غير طبيعي، بل إنه يخضع على الكائنات الوحشية حياة ودفع الإنسانية. فربما العذاب والأشباح وكل ما يظهر في الرؤى - مثل شياطين دانتي وأشباح أو ساحرات شكسبير - تعبر عن نفسها في نغمة واقعية تجعلنا نقول إنه لو كان لهذه الكائنات

وجود حقيقي لما قالت غير الذى قالته فعلا. ولا يقل عن ذلك روعة وصف أيسخولوس لنوبات الجنون أو لحظات الإلهام والنشوة. وهنا نتذكر جنون كاسندرا التى تكشف على نحو متقطع قصة آل بيلوبس. وفى الحقيقة فإن هذه الشخصية وما تقول تعد من الإنجازات الضخمة فى عالم الفن المسرحى. ويمكن القول بأن التناقض بين ما تقوله فى عنف وجنون ودون وعى من جهة، وبين ردود الجوقة عليها فى دعر واستسلام من جهة أخرى، يحدث أثرا لا يماثله سوى ما نجد فى "ماكبت" لشكسبير عندما تقع الليدى ماكبت فريسة للندم^(٦٣) وتأتى أقوالها فى تناقض مرسوم مع تعليقات الدكتور وإحدى السيدات.

يدور مضمون مسرحيات أيسخولوس بصفة عامة حول قضايا الدين والأخلاق ومصير الإنسان ونظام الكون. وإذا كانت أغاني الجوقة تمثل أفضل وسيلة فى يد الشاعر للتعبير عن آرائه الخاصة فى هذه القضايا المطروحة، فإن تحليل هذه الأغاني يعتبر خير مدخل لفهم مغزى هذه المسرحيات. ولو أن الحوار بين الشخصيات فى كثير من الحالات يقل أيضاً آراء الشاعر. وفى أواخر القرن السادس إبان سنوات أيسخولوس المبكرة إنتشرت جمعيات العقيدة الأورفية والأخوة البيثاجورية (الفيثاغورية) وهى مذاهب تدعو للتقشف وتقوم على تعاليم خاصة بفكرة الخلود. ولعل شيوع مثل هذه المذاهب ينهض دليلا على أن الديانة التقليدية الموروثة من هوميروس وهيسيودوس قد بدأت تفقد بعض سلطانها الشمولى. وفى هذه الفترة برزت أسماء مفكرين مثل فيريكيديس وكسينوفانيس وطاليس وأناكسيماندروس. وكان لمثل هذه الأفكار بالطبع بعض التأثير على أيسخولوس الذى يصفه شيشرون - مبالغا - بأنه بيثاجورى Poeta Pythagoreus^(٦٤).

ويبدو أن أيسخولوس كان يهدف إلى عقد مصالحة بين العقائد الشعبية القديمة وهذا الفكر الفلسفى المتطور. ولقد نجح فى ذلك إلى حد بعيد لأنه أعاد

(٦٣) راجع أحمد عثمان: "الكلاسيكية فى مسرح عصر النهضة" ص ٢٩٣ وما يليها

Cic., Tusc. II, 10, 23.

(٦٤)

صياغة الأساطير القديمة وخلع عليها ثوبا فضفاضاً من الفخامة وقوة التأثير. ومما لا شك فيه أن هذا العمل قد أخذ منه جهداً جباراً، لأن الأساطير الإغريقية البدائية مزجت بين عناصر شتى فيها القبيح والجميل والمهذب والصقيل جنباً إلى جنب مع الوحشي العنيف. فكيف الوصول بهذه العناصر المتضاربة إلى بناء متكامل ومتسق؟ ولا يمكن أن نقبل التشكك أو التشكيك في أن الديانة الإغريقية قد إرتفعت على يد أيسخولوس إلى مستوى عال من الوقار والأبهة لم يسبق لها عهد بهما.

وأول ما يصادفنا في مسرح أيسخولوس أنه يصور زيوس حاكماً أعلى للكون، فما الآلهة الآخرون إلا وزراء تابعون لحكومته. حقا أن لكل منهم سلطانه ونفوذه، قوته وهيلمانه، إلا أنهم جميعاً إلى جواره يدون كائنات ثانوية ويتزوون إلى منطقة الظل حيث تتركز جميع الأضواء عليه هو. وبهذا يبدو كما لو أن زيوس إله وحداني فھر ملك الملوك، رب الأرباب، وأفضل المباركين وأقدر الحكام القديرين ("المستجيرات" أبيات ٥٢٤-٥٢٦). لا تعلق قوته قوة أخرى، فعليه يسبق قوله (نفس المسرحية أبيات ٥٩٥-٥٩٩). يدبر كل شئ ويزن كل أمر بميزان حساس، ولا شئ يصيب البشر بغير مشيئته (نفس المسرحية أبيات ٨٢٢-٨٢٤). إنه هو نفسه الأرض والسماء، هو كل شئ وأكبر من كل الأشياء (شذرة ٧٠ ربما من مسرحية "بنات هيليوس").

وهذه الصورة الوحدانية لزيوس تتعارض مع الصورة التقليدية، بل ومع بعض معطيات مسرحيات أيسخولوس نفسه. ولذلك قال بعض الدارسين إن هناك رؤية مزدوجة لأيسخولوس بالنسبة لزيوس، وجهها الأول وحداني أما الثاني فوثني تعددي. فزيوس الذي يوصف بأنه ملك الملوك ورب الأرباب وأقوى الحكام نجده في البيت التالي لهذا الوصف عاشقاً متيماً بإحدى نساء البشر أي إيو، وجدا لبنات داناؤوس اللاتي يمثلن دليلاً مادياً على هذا العشق ("المستجيرات" أبيات ٥٢٤-٥٣٧). وقد يكون هذا التناقض أو التضارب وليد محاولة أيسخولوس مزاجعة الأسطورة القديمة مع الفكر الفلسفي العصري. إذ من الخطأ اعتبار أيسخولوس مفكراً تقليدياً أو سلفياً، بمعنى أنه قد قبل بكل الموروث الديني. بل

على القبيض من ذلك فهو مثل بنداروس قد رفض كل ما هو بغيض أو غير محتمل لديه من التآثر. وهذا لا يعنى بالضرورة أنه قد بذر الشكوك فى وجود الآلهة أو فى قدراتهم. ولكن زيوس ليس كما هو عند هوميروس حاكما هوائيا له نزواته الخاصة، بل هو إله لا يرتكب أفعال الظلم قط ("حاملات القرابين" بيت ٩٥٧). هناك قانون كوني للعدالة، أو عبارة أخرى ترتيب أخلاقي يحكم العالم وينظمه ويخضع له زيوس نفسه. لنسمى هذا القانون "القدر" أو "القسمة" Moira أو المصير Aisa أو "العدالة" Dike أو حتى "الضرورة" Anagke. وفى ظل هذا النظام الكوني للأشياء تأتى ربات الانتقام الإيرينيات أدوات في يد العدالة تستخدم لعقاب الآثمين الظالمين. وهن يرتكزن فى سلطانهن على القدر، بل هن أخوات الأقدار. وعلى عاتق زيوس تقع مهمة إدارة قوانين العدالة والقدر. فهو الذى يكلف ربات الانتقام بمختلف المهام الأدبية، كما أن ربة العدالة نفسها Dike هى ابنة زيوس العذراء. تتوسل الجوقة فى "حاملات القرابين" (أبيات ٣٠٦-٣٠٨) إلى هؤلاء الربات أى الأقدار "أن تنفذ بعون زيوس أحكام العدالة". وإذا كانت مسرحية "بروميثيوس" تقدم صورة مغايرة لزيوس - الذى يجهل حتى معنى العدالة - فإن ذلك يمثل الإستثناء لا القاعدة. وجدير بالذكر أن ربات الانتقام وآلهة العالم السفلى يمثلون السلالة الأقدم من سلالة زيوس وآلهة الأوليمبوس الجدد ومن هنا فإن محاولة أيسخولوس رفع شأن زيوس هى خير دليل على أنه كان يفضل روح القانون ومبادئ الإنصاف على حرفية تطبيق التشريعات والقوانين العتيقة.

لقد تطرق كل من هوميروس وهيسiodوس لفكرة العدالة من قبل، إلا أن أيسخولوس هو أول أديب يعطى لها الأولوية المطلقة فهى جوهر مسرحياته. فتطبيق العدالة الإلهية أمر لا مناص منه، وستتحقق هذه العدالة آجلا أو عاجلا. فعقاب الجريمة حتمى أو قدرى لأنه يدخل ضمن نظام الكون نفسه و "طالما بقى زيوس على عرشه سيعانى المجرم الآثم" ("أجائنون" أبيات ١٥٦٣-١٥٦٤). بيد أن عقاب الظالمين قد يستوجب أن يلسم ببعض الضحايا من الأبرياء شئ من آثاره الجانية، فالأبناء قد يتحملون وزر الآساء، لأن الظالم يورث اللعنة لذريته والجريمة

تولد جريمة أخرى. وهذا يعنى أن توارث اللعنة - وهو جزء من نظام العدالة الكونى - هو منبع المأساوية عند أيسخولوس. ولا غرو فى ذلك فنحن الآن أبناء القرن الحادى والعشرين بما فيه من تقدم تكنولوجيا هائل نركز الإنتباه على العوامل الوراثية أو الجينات فى طبيعة الإنسان وسلوكه، وهو شئ يمكننا إلى درجة كبيرة من تفهم القدرية الأيسخولية. بيد أن أيسخولوس ينبه إلى أن الإنسان يستطيع التخلص من القدر ويتجنب المصير المحتوم لو احتفظ بنفسه وبيده حالصتين من الشر، طاهرتين وعفيفتين. لأن اللعنة الموروثة لا تثمر بذرتها المنكودة إلا فى تربة صالحة أى فى الميول البشرية الشريرة. ويوضح أيسخولوس فكرته هذه تمام الوضوح فى الحوار بين كليتمنسرا والقوقة بعد مقتل أجامنون ("أجامنون" آيات ١٤٩٧-١٥٠٧). وهذه نقطة خطيرة جدا لأنها تعنى أن وراثية الإثم واللعنة عند أيسخولوس لا يعدم الإنسان حرية التصرف، وبالتالى فهذا الإنسان مسئول عن مأساته وليس مجرد دمية تحركها الأقدار الوراثية. فولدا أوديب الملعونان إتيوكليس وبولينيكس هما اللذان جعلوا لعنة أبيهما عليهما تنشط، فأحدهما ظلم أخاه ولم يسلمه الحكم فى الوقت المتفق عليه، والآخر شن حربا عدوانية على وطنه. وبالمثل نجد أن كليتمنسرا الزانية التى قتلت زوجها، وكذا أجامنون الذى ضحى بإبنته الصبية إفجينيا ليحقق طموحاته الحربية هما اللذان دفعا اللعنة المتوارثة فى سلالة بيت أتريوس إلى العمل من جديد وأشعلا فيها جذوة النشاط. أما أوريسيس طاهر القلب وصافى النية والطوية فقد قتل أمه يده ولم يعاقب، لأن ربات الإنتقام لا يعاقبن الطاهرين ("الصفحات" آيات ٣١٣-٣١٥)^(٦٥).

ومن الواضح أن أيسخولوس هنا يرفض الفكرة الإغريقية التقليدية عن العدالة^(٦٦).

(٦٥) راجع أعلاه ص ٢٧٧، حاشية رقم ٣٣.

(٦٦) نوقشت فى جامعة القاهرة رسالة الماجستير التالية: السيد أحمد عبد السلام البراوى، مفهوم العدالة Dike

عند أيسخولوس من خلال التحليل اللغوى للصفحات. كلية الآداب - جامعة القاهرة ١٩٩١.

وعن العدالة فى الفكر الإغريقى الدينى والفلسفى أنظر:

M. Lloyd Jones, The Justice of Zeus, Berkeley & Los Angeles 1971.

ومؤداها أن الآلهة تنظر بعين الحسد إلى حظ الإنسان المزدهر. ويسعدون حين يصاب بالشقاء من كانوا قبلئذ يعيشون في الهناء التام، بغض النظر عما إذا كانوا آثمين أم أبرياء. يقول أيسخولوس على لسان إحدى شخصياته "إنه لقول قديم أن السعادة الكبيرة تجلب الشقاء. أما أنا فأرى غير ذلك، أى أن الفعل الشرير هو الذى يسبب الألم وكأنه الوالد الذى أحبه من صلبه، أما المنزل الذى يحب العدالة فيزدهر من جيل إلى جيل" ("أجاممنون" أبيات ٩٥٠-٩٦٢). ومع ذلك يعترف أيسخولوس بأن الثروة والنجاح يشكلان خطرا إذ قد يجبران الإنسان إلى الكبرياء والعجرفة، ومن ثم يغريانه بالشر ويجلبان عليه المصائب. وأفضل علاج لمثل هذا الإنسان برأى أيسخولوس هو تهذيبه وتأديبه بالتعذيب الذى قد يعيد إليه توازنه، فالألم درس *pathei mathos*^(١٧)، والمصيبة قد تعلم الحكمة ("أجاممنون" أبيات ١٧٦، ٢٤٩ و "الصفاحات" بيت ٥٢٠).

وأيسخولوس هو مؤسس الأسلوب الرصين فى التراجيديا، فهو أول من ارتفع بلغتها حيث شيد لها صرحا شاهقا، كساه "بعبارات سامية" على حد قول أريستوفانيس *rhemata semna* فى "الضفادع" (بيت ١٠٠٤). واللغة الأيسخولية الرفيعة تتناسب مع عالم البطولة الذى تدور فيه أحداث مسرحياته، فهي إذن لغة ترتفع عن مستوى اللغة اليومية العادية إرتفاع مستوى أجاممنون وبروميثيوس عن مستوى الإنسان العادى. ويستخدم أيسخولوس ألفاظا ضخمة من اللغة المعروفة، فإن لم تسعفه هذه بمفرداتها نحت الكلمات اللانقصة نحتا. ولقد جمع الفقهاء حوالى ألف كلمة من مسرحياته الموجودة والشذرات الأخرى المتبقية منه وقالوا إن هذه الكلمات من اختراعه *hapax legomena*، لأنها لا ترد عنده

(٦٧) قارن هيرودوتوس (الكتاب الأول ٢٠٧، ١) وسوفوكليس "فيلوكليس" أبيات ٥٣٥-٥٣٩ وأنظر: de Romilly, Time in Greek Tragedy, p. 151.

هذا ويقول سينيكا (De Prov. IV, I).

"Semper vero esse felicem et sine morsu animi transire vitam ignorare est rerum naturae alteram partem".

"ودائما ما نجد السعيد والذى لم يحس بوخر الضمير يقضى حياته فى الواقع جاهلا، إذ لا يعرف الجواب لآحر لطبيعة الأشياء".

سوى مرة واحدة ولا ترد عند غيره قط. وهى عبارة عن صفات مركبة أو أسماء وأفعال ذات حجم مميز ومؤثر. ويشبه ديونيسيوس الهاليكارناسى - الناقد الإغريقى فى العصر الرومانى^(٦٨) - كلمات أيسخولوس بالأسوار الكيكلوية. أى الأسوار المبنية من الصخور الضخمة والتى بلغ من ضخامتها أن الناس نسبوها إلى السلالة الأسطورية المعروفة باسم الكيكلوبيس. ويضيف نفس الناقد قوله بأن هذه الصخور الضخمة بنتوءاتها غير المنتظمة تفوق ما بناه الآخرون وزينوه بمختلف وسائل التزيين^(٦٩). وهو يريد أن يقول بعبارة أخرى إن أسلوب أيسخولوس بكلماته الضخمة غير المفقولة بعض الشئ أفضل من الزخرف المصطنع فى أساليب الأدباء الآخرين.

أما التشبيهات والصور الشعرية والمجاز فى مسرحيات أيسخولوس فهى تتدفق فى سلاسة ويسر، ولا يبدو من ورائها عناء المؤلف، بل تبدو وكأنها تلقائية يصف أيسخولوس غضب الإله فيقول "داس بقدمه الثقيلة أمم فارس" ("الفرس" بيت ٥١٥). وعندما صوت شعب مدينة أرجوس على قرار بقبول بنات داناؤوس لاجنات "رفعت السماء بمنها" ("المستجيرات" ٦٠٧). وأثناء العودة من طروادة هبت العاصفة على السفن الإغريقية، التى "تلقت النطحات من كل جانب وفى شراسة"، و "شدها إلى الأمام مرة وإلى الخلف مرة أخرى الراعى الشرير". وفى الصباح "عربد البحر الإيجى فرحا بوافر الجثث" ("أجاممنون" أبيات ٦٥٥-٦٥٩). بيد أن أيسخولوس يظهر مهارة خاصة فى استخدام التشبيهات المركبة. هاهى كاسندرا تهتد لنوءاتها فتقول "نبؤتى لن تطلع الآن من وراء الحجب كعروس حديثة الزفاف، بل ستبزغ واضحة جليلة نحو مشرق الشمس، لكى تجلس وهى تهب فى وضوح النهار - كموجة البحر العارمة - متاعب تفوق متاعبها هى نفسها" ("أجاممنون" أبيات ١١٧٧-١١٨٥). وهذا الميل الأيسخولى نحو تعقيد

(٦٨) قارن أدناه الباب السادس

Dion. Hal., De Compos. Verb., C22.

(٦٩)

وتداخل التشبيهات نجد له صدى مسموعاً في أسلوب شكسبير الذي ربما ورنه عن سلفه الإغريقي بطريق غير مباشر^(٧٠). ويقترب الشاعران من بعضهما البعض أيضاً في استخدام بعض العناصر المتناقضة في التشبيه الواحد كقول أيسخولوس "لا أمل لهم في إبتزاع أى شئ مفيد من شرارة عقلهم المتوهجة" ("أجاممنون" بيت ١٠٣١)، وقوله "إبذرى القصة في أذنها بالوقع الصامت لصوت العقل" ("حاملات القرايين" بيت ٤٥١). وهو يخلع على الأشياء الحياة والحركة فيصف السيوف بغلظة القلوب ("السبعة" بيت ٧٢٠) وسرعة الأقدام ("حاملات القرايين" بيت ٥٧٦). أما أمواج البحر فهي في التشبيه الأيسخولي "لا ينتهي لها ضحك" ("بروميثيوس" بيت ٨٩)، ومقدمة السفينة "ثبتت عينيها على المياه أمامها، وتنصت إلى صوت الدفة من خلفها" ("المستجيرات" أبيات ٧١٦-٧١٨). أما شعلات النار التي تعلن أنباء عودة أجاممنون فهي في لغة المجاز الأيسخولية "تطير فوق سطح البحر في فرح ومرح"، و "تسلم رسالتها إلى قمم الجبال"، و "تقف فوق الوديان وتحث الحراس على الإسراع، وتفيض لحيتها البارية عبر الخليج الساروني، وتظل هكذا سابعة من قمة إلى قمة حتى تهبط فوق قصر آل أتريوس" ("أجاممنون" أبيات ٢٨١-٣١١). ومن البديهي أن يستعير أيسخولوس من هوميروس الكثير من الأوصاف المركبة، إلا أن شاعر التراجيديا يلبسها ثوباً جديداً. ويتميز أيسخولوس كذلك بتكرار بعض العبارات بهدف الشرح والتوضيح أو التفسير والتعميق، وهذا أيضاً من تأثير الموروث الملحمي^(٧١).

ومع كل ما تقدم يمكن القول بأن التركيبة اللغوية^(٧٢) عند أيسخولوس بدائية وبسيطة لا تزال. فهو ينتمي إلى طبقة الشعراء الأوائل الذين لم يعرفوا بعد

(٧٠) حمد عثمان "الكلاسيكية في مسرح عصر النهضة"، ص ٢٣١-٢٤٧.

وقارن أعلاه ما ورد عن تشبيهات هوميروس في الباب الأول.

(٧١) A. Sideras, Aeschylus Homericus. Hypomnemata XXXI. Göttingen 1971.

(٧٢) F. R. Earp, The Style of Aeschylus. Cambridge 1948.

الخيال البلاغية المستحدثة إبان القرن الخامس. ولذلك جاءت جملة بسيطة ومستقيمة لا تكثر فيها الإنحناءات أو التعرجات، ونعنى الجمل المساندة أو الاعتراضية. وحتى عندما يستخدم أيسخولوس جملاً طويلة فإنه يسير فيها على النظام والترتيب الطبيعيين والمتوازيين مع الفكرة، دون التحايل للوصول إلى تأثير مدروس ومقصود. ولكن لغة أيسخولوس تعرضت للانتقادات وإتهمت بالغموض، وكان أول المنتقدين أريستوفانيس في "الضفادع" (أبيات ٩٢٦-١١٢٢). وقد يكون هذا الغموض ناجماً عن عظمة العبقرية الأيسخولية، التي تدفع صاحبها دفعا إلى الأمام وبسرعة من فكرة إلى أخرى ومن صورة شعرية إلى مثيلتها، على غير اهتمام بالربط أو بالتبرير، ودون أن تكون لدى الشاعر الفرصة الكافية للتأني والمراجعة وإعادة الترتيب أو التنظيم. وهذا بالضبط ما يدهش قارئ أيسخولوس أو مشاهده، لأنه يعجز عن متابعة هذه السلسلة المطردة من الأخيلة والصور المتتابعة. فما بالناس بأن الأفكار المطروحة في إطار هذا المجاز المركب تدور حول القدر والعناية الإلهية وما إلى ذلك من موضوعات شائكة متشابكة، وغامضة مبهمة حتى في حد ذاتها. بيد أن هذا الغموض في أسلوب أيسخولوس - والذي يبالغ الدارسون في نقده أحيانا - ليس بلا مثيل في الأدب العالي والإنساني، إذ يشاركه في ذلك شعراء كثيرون نذكر منهم شكسبير وجوته في بعض مسرحياتهما.

ومع أن أيسخولوس كان يتمتع بشعبية واسعة إبان حياته ولمدة طويلة بعد مماته، إلا أنه رويدا رويدا بدأ يفقد هذه الشعبية لتغير الظروف وتبدل الأحوال السياسية والفكرية. ومع نهاية القرن الخامس وبداية الرابع ظهر بوضوح أن شعبيته قد تدهورت لصالح شهرة كل من سوفوكليس ويوريبيديس. وهذا ما نرى له انعكاسا في كتاب "فن الشعر" لأرسطو، حيث لا يرد ذكر أيسخولوس إلا لمأما في مقابل تكرار اسم الشاعرين الآخرين كثيرا. والغريب أن أرسطو لا يذكر شيئا قط عن البنية الثلاثية الأيسخولية. من المرجح أن أرسطو رأى في أيسخولوس شاعرا عظيما ومؤثرا في تطوير التراجيديا، ولكنه قد أصبح أقدم من أن يحتفى به. وعندما

يقارن ديو خريسوستوموس (فم الذهب) بين الشعراء الثلاثة يعطى لسوفوكليس قصب السبق، وإن كان يفضل أيسخولوس على يوريبديدس. أما كوينتيليانوس فيصف مسرحيات أيسخولوس بالخشونة ويعتبره أقل قدرا وشأنا من سوفوكليس ويوريبديدس^(٧٣).

٢- سوفوكليس واسطة العقد وقمة النضج

ولد سوفوكليس في خريف عام ٤٩٧، فهو إذن يصغر أيسخولوس بثمانية وعشرين عاما ويكبر يوريبديدس بحوالى خمسة عشر. ومات سوفوكليس في خريف عام ٤٠٦ (أو أوائل ٤٠٥) عن واحد وتسعين عاما. ومن الملاحظ أن حياته تبدأ ببداية القرن الخامس وتنتهى بنهايته، وسنجد أن أعماله تمثل خير تمثيل أثينا القرن الخامس أى فى عصرها الذهبى. كان أبو سوفوكليس ويدعى سوفيللوس رجلا ثريا رغم أنه لا ينتمى إلى الأرستقراطية. ولقد جمع ثروته الطائلة من شراء الخدم والعبيد وتشغيلهم أو بالأحرى تسخيرهم فى مختلف الصناعات اليدوية. أما مسقط رأس سوفوكليس فهى قرية كولونوس شمال غرب مدينة أثينا وعلى مسافة ميل واحد منها. ولقد أمضى سوفوكليس فى هذه القرية سنى طفولته وصباه وظل مرتبطا بها من المهد إلى اللحد. ذلك أن آخر مسرحياته تحمل إسم هذه القرية عنوانا ونعنى "أوديب فى كولونوس"، وفيها يتحدث الشاعر عن قرينه فيقول "كولونوس البيضاء حيث تغرد البلابل فى مروجها الخضراء بين أشجار اللباب

Dio Chrys., Or. 52; Quint., Inst. Orat., X, 1, 66.

(٧٣)

وعن أحدث الدراسات حول أيسخولوس راجع:

M.H. MacCall (ed.), Aeschylus: a collection of critical Essays, Englewood Cliffs N.J. 1972.

H. Hommel, Aischylos. 2 vols Wege der Forschung LXXXVII & CDLXV. Darmstadt 1974.

M. Gagarin, Aeschylean Drama. Berkeley Los Angeles 1976.

O. Taplin. The stagecraft of Aeschylus: Observations on the Dramatic use of exits and entrances in Greek tragedy. Oxford 1977.

V. di Benedetto, L'ideologie del po'ere e la tragedia greca. Turin 1978.

I.G. Rosenmeyer, The art of Aeschylus. Cambridge 1983.

A. Wartelle, Histoire des textes d'Eschyle dans l'antiquité. Paris 1971.

والأعنان، وحيث تونع أزهار النرجس والزعفران الذهبية، وحيث تبتشق ينابيع
كيفيسوس وتتجول في أحضان المزارع" (أوديب في كولونوس" أبيات ٦٦٨-
٦٩٣).

وتلقى سوفوكليس تعليمًا متطورًا ومكتملاً شمل الموسيقى والرقص
والتمرينات البدنية. بل كان أستاذه في الموسيقى هو لامبروس أشهر عازفي
ومؤلفي عصره. إذ كان هذا الأستاذ من أنصار الأسلوب الموسيقي القديم المتميز
بالوقار في مواجهة موجة جديدة من الموسيقى الزخرفية الفضفاضة. ولقد برع
سوفوكليس في كل هذه المجالات وبرز بين أقرانه. ولأنه كان جميل الوجه، دقيق
القسمات، بديع الهيئة، رقيق الحركة في الرقص، ساحر النغم في العزف
الموسيقي، أختير ليكون ضمن الجوقة التي أدت نشيد النصر على الفرس في موقعة
ماراثون عام ٤٩٠. بل كان هو قائد هذه الجوقة والعازف على القيثارة ولم يتعد
عمره آنذاك الثامنة.

وقد نقل عن القدامى قولهم إن سوفوكليس تعلم التراجيديا على يد
أيسخولوس. ولكننا لا نعرف شيئاً محددًا عن علاقة هذين الشاعرين ببعضهما
البعض، وما إذا كانت قد جمعتهم روابط شخصية قوية أم لا. فمن المحتمل أن
تكون مقولة القدامى التي نناقشها معنية فقط بتأثير أيسخولوس على سوفوكليس
فيا في مرحلته المبكرة على الأقل. المهم أن سوفوكليس بدأ يتقدم للمسابقات
المسرحية عام ٤٦٨ في سن الثامنة والعشرين، بينما كان منافسه أيسخولوس في
قمة مجده. وهذا ما يذكرنا ببداية حياة راسين في ظل شعبية كورني الكاسحة في
النصف الثاني من القرن السابع عشر الميلادي. وكانت المنافسة بين الشاعرين
الإغريقين مثيرة، إذ فاز فيها الشاعر الشاب سوفوكليس على زميله الأسن. وكان
هذا النصر الأدبي نقطة إنطلاق سوفوكليس الصاعد إلى آفاق المجد والشهرة.
واستمرت فترة إنتاجه المسرحي طيلة حوالي ستين عامًا دون كلل أو توقف. وفاز
بالجائزة الأولى ثمانية عشر مرة في مهرجانات ديونيسوس بالمدينة، كما فاز

بمهرجانات اللينايا كذلك مرات عديدة. وحتى عندما لم يفز بالجائزة الأولى فإنه على الأقل فاز بالجائزة الثانية. ولكن الجائزة الثالثة - وهي في الواقع تعنى الفشل - لم تكن من نصيبه قط في حدود ما نعلم على الأقل. وإن روى أنه فشل في بعض المسابقات فعلا، وأن من بين مرات الفشل القليلة كان عرض مسرحية "أوديب ملكا" حيث هزمه فيلوكليس، الذي ربما يكون قد دخل المسابقة بتراجيديات عمه الراحل أيسخولوس. والمدهش في هذه الرواية أنها تعنى أن أروع مسرحيات سوفوكليس - بشهادة أرسطو نفسه - لم تلق إلا الفشل الذريع في عصرها^١

وتغطي حياة سوفوكليس فترة نشوء وإزدهار ثم انهيار الإمبراطورية الأثينية. إشارك صبييا كما ذكرنا في إحتفالات النصر بعد موقعة سلاميس وبلاطايا (عام ٤٧٩) اللتين فتحتا الطريق أمام تعاظم قوة أثينا وتوسعها. وبلغ سوفوكليس سن الرجولة مع بلوغ أثينا عصرها الذهبي تحت حكم بريكليس وبزعامته. وعاش سوفوكليس طويلا ليشاهد بعينه نكبة الحملة الصقلية وكارثة تحطم كل الآمال الأثينية. ومات قبل شهور قليلة من الهزيمة الساحقة التي لحقت بوطنه أثينا في أيجوس بوتاموى حيث إنتهت الزعامة الأثينية للعالم الإغريقي تماما عام ٤٠٤. وإذا كانت حياة سوفوكليس تغطي أهم أحداث القرن الخامس الذهبي، فإن الشاعر لم يكن بمنأى عن هذه الأحداث نفسها، بل أسهم في صنع بعضها. إذ إنتخب قائدا عاما مرتين وهو أعلى منصب يمكن أن يطمع المواطن الأثيني في الوصول إليه. ومع أن سوفوكليس لم يكن على أية حال منغمسا في الحياة السياسية إنغماسا كاملا، فإنه إنتخب قائدا عاما لأول مرة عام ٤٤٠ عندما ذهب مع بريكليس لإخماد ثورة ساموس. وفي المرة الثانية إنتخب قائدا مع نيكياس، وإحتل المرتبة الثانية في القيادة رغم أنه كان الأكبر سنا، ذلك أن نيكياس كان أفضل خبرة وأوسع تجربة. وشغل سوفوكليس مناصب عامة أخرى أصغر، بيد أننا لا نحدد أثرا لذلك في أعماله المسرحية. إذ كان وقورا ورزينا إلى حد أنه لم يشأ أن يلدس أية إشارة للأحداث المعاصرة أو لحياته العامة في تراجيدياته، بل لعل ذلك يمثل ملمحا

من ملامح تأثير الموروث الملحمي، حيث لم يشر هوميروس قط إلى نفسه وملابس حياته، وهذا ما أشرنا إليه بالباب الأول.

ومن المرجح أن سوفوكليس شغل بعض المناصب الدينية العامة، وعلى وجه التحديد عمل كاهن في معبد الإله أسكليوس. إذ كان نشيد النصر (البان) الذي نظمته الشعراء لإله الطب هذا ذا شهرة ذائعة في العالم الإغريقي الروماني. وظل يغنى حتى القرن الثالث الميلادي. وكان سوفوكليس أيضاً كاهن في معبد البطل الأتيكي ألكون Alkon وهو من أتباع أسكليوس. ولعل سوفوكليس قد تقلد هذا المنصب بالوراثة لأن أبناءه بعد موت أبيهم أقاموا تمثالا لهذا البطل على قبره. وما يهمنا الآن أن الورع الديني عند سوفوكليس يبدو من طريقته في معالجة الأساطير التقليدية الموروثة، حتى أن أحد المعلقين القدامى يصفه بأنه "أكثر البشر خشية للآلهة" theosebestatos. بل شاع الاعتقاد لدى الشعب الأثيني جيلا بعد جيل أن سوفوكليس إنسان مصطفى أو مختار من قبل الآلهة والسماء. بل قيل إنه إستضاف إله الطب نفسه أسكليوس في منزله. وبعد موته قدسه الأثينيون ورفعوه إلى مرتبة البطولة الدينية وخلعوا عليه لقب "المضيف" dexion وبنوا له محرابا يقدمون له القرابين فيه على أساس أنه يتمتع بقدرة إلهية على تهدئة الرياح الهوجاء. ونسجت أساطير أخرى كثيرة عن علاقة سوفوكليس الوثيقة بالآلهة. وعندما اختفى التاج الذهبي من معبد هرقل كشفت له الآلهة في الحلم عن مكان اختفائه. والجدير بالذكر أن الأثينيين لم يستطيعوا أن يدفنوا سوفوكليس بعد موته في مقبرة أجداده على الطريق إلى ديكيليا Dekelia، لأن الجيش الإسبرطي بقيادة ليساندروس كان يحتل هذا الموقع فظهر ديونيسوس بنفسه - كما يروى - لهذا القائد وأمره بالسماح للأثينيين بدفن الشاعر هناك حيث أقيم على قبره تمثال للسيرينة^(٧٤).

تزوج سوفوكليس من امرأة تدعى نيكوستراتي وأنجب منها ولدا سماه يوفون. وفي سن متقدمة كانت له عشيقة تدعى ثيوريس من سيكون أحب منها ولدا باسم أريستون. ولسوفوكليس ثلاثة أولاد آخرون: هم ليوسثينيس وستيفانوس ومينيكلديس وإن كنا لا نعرف عنهم شيئا يذكر. وعندما بلغ سوفوكليس أرذل العمر وقع في فخ الغانية أرخيبي Archippe حتى قيل إنه ورثها كل ممتلكاته. وهذه رواية مشكوك في صحتها على أية حال، لأن القانون الأثيني لا يسمح بجرمان الأبناء من الإرث. وبالطبع لا يفوتنا أن نشير إلى أشهر حوادث حياة سوفوكليس وأطرافها ونعنى القضية التي رفعها ضده ابنه يوفون متهما إياه بالسفاهة ومطالباً بأن يكون هو نفسه قيما عليه، لكي يحول بينه وبين تبديد أمواله على أنائه غير الشرعيين. ولكي يثبت سوفوكليس صحة قواه العقلية ألقى بعض الفقرات من "أوديب في كولونوس" التي كان قد إنتهى من نظمها توا، فبرأته المحكمة من تهمة السفاهة على الفور، بعد أن سحرت أعضائها طلاوة شعره وأدهشتهم حلاوة البيان في نظمه. بيد أن هناك دلائل عدة تحول بيننا وبين القبول بصحة هذه الرواية. فمعاصرو سوفوكليس كانوا يحسدونه على السكينة والسعادة التي أمضى فيها حياته من المهدي إلى اللحد. ها هو الشاعر فرونيخوس يصفه بأنه "رجل محظوظ مات في سعادة وقبل أن يصيبه أي أذى" (٧٥). ويجزنا أريستوفانيس في "الضفادع" (أبيات ٧٣-٧٩) أنه ظل حتى أواخر أيامه ينظم تراخيدياته بمساعدة ابنه يوفون. وهي رواية قد تكون سجت من وحى المشهد بين بولينيكيس (ويقابل يوفون) وأوديب (ويقابل سوفوكليس) في مسرحية "أوديب في كولونوس". وعلى أية حال فقد أجمع معظم القدماء على أن سوفوكليس كان هادئ الطبع رريئاً، ورصيناً. يصفه أفلاطون بأنه إنسان يتمتع بشيخوخة رائعة متحرراً من عبودية الشهوات الحسية (٧٦). وهذا أمر يتفق فيه هذا الفيلسوف مع أريستوفانيس الذي

Meineke, Fragm. Com. Graec., vol. 2 p. 592.

(٧٥)

Pl., Resp., p. 329. C.

(٧٦)

وصف سوفوكليس في "الضفادع" (بيت ٨٢) بأنه "عاش سعيدا ومات سعيدا" *eukolos*. وهذه الرزانة في طبع سوفوكليس هي التي جعلته لا يميل إلى التغير ولا ينزع إلى الترحال، فلم يغادر أثينا قط برغم تلقيه دعوات عدة من دويلات كثيرة أخرى. كما تميز سوفوكليس برحابة الصدر وكرم الود، فهو في "الضفادع" عند أريستوفانيس مثلاً لا ينازع أيسخولوس عرش التراجيديات ويعترف له بالأولوية (أبيات ٧٨٦-٧٩٠). هذا مع أن هناك روايات أخرى شبه أسطورية ولا يمكن القبول بها تحكى عن وجود تنافس غير شريف وعداوة مستحكمة بين سوفوكليس ويوريبيديس، فقليل إنهما تبادلًا التهم بالسرقة الأدبية. وبالفعل نجد تشابها فيما بين مسرحياتهما^(٧٧). وإن دل كل ذلك على شيء فإنما يدل على التأثير والتأثر المتبادلين بين شعراء التراجيديات الثلاثة ولاسيما بين سوفوكليس ويوريبيديس. فلقد كان الأول يكن ليوريبيديس كل إعجاب وإحترام، بدليل أنه بعد موته ظهر سوفوكليس على المسرح مع مثليه وجوقته بلبس الحداد في "أوديب في كولونوس". صفوة القول إن سوفوكليس كان لطيف المعشر وجمع حوله كوكبة من رجال الفكر والساسة البارزين في عصره فيما يشبه النادى الثقافى.

وفى مسرح سوفوكليس تتجسد المرحلة الثالثة من تطور الدراما الإغريقية مروراً بتطور النشأة ومسرح أيسخولوس، ويكون قد مر على بؤادر نشأة الدراما قرن من الزمان. وكان دور سوفوكليس هو أن يصل بجهود السابقين ومحاولاتهم إلى حد النضج أو الكمال، وأن يسد أوجه النقص في تجاربهم شكلاً ومضموناً. فعظمته إذن لا تعود إلى أنه اكتشف شيئاً جديداً، بل إلى أنه طور القديم وأكمل الطريق. ومن ثم فإنه من حيث القدرة على الخلق والابتكار قد يعتبر أقل شأنًا من

(٧٧) قارن سوفوكليس "بنات تراخيس" أبيات ١١٠١-١١٠٤ و ٤١٦ وكذا "أوديب ملكا" بيت ١٥٢٤

على التوالي مع يوريبيديس "هرقل مجنوناً" أبيات ١٣٥٣-١٣٥٧ وكذا "المسجرات" بيت ٥٦٧

و"الفينيقيات" بيت ١٧٨٥ وما يليه. وهذه أمثلة قليلة من مواضع أخرى كثيرة يمكن أن نجد فيها تشابها

واضحاً بين الشاعرين.

أيسخولوس، بيد أن تعديلاته على الزاجيديا تكتسب أهمية عظيمة لأنها أعطت لهذا الفن طابعاً جديداً. حتى إنه إذا قورنت إحدى مسرحياته بـ "الفرس" أو "السبعة" لأيسخولوس - وهما مسرحيتان قد عرضتا قبل ظهور تأثير سوفوكليس - لإتضح بما لا يدع مجالاً للشك أن المسرحية السوفوكلية تنتمي إلى عالم آخر أكثر تطوراً ونضجاً من حيث الشكل وأعمق فلسفة وفكراً من حيث المضمون.

ولعل أهم تجديد أدخله سوفوكليس على الشكل الدرامي للزاجيديا هو الممثل الثالث، وهو تجديد أكمل الخطوة التي بدأها أيسخولوس ووضع حداً للصراع على الأولوية بين الممثلين من جهة والجوقة من جهة أخرى. ويؤيد رأينا هذا ما حدث في مسرحيات أيسخولوس الأخيرة ونعني تقلص دور الجوقة المطرد. بيد أنه نظراً لأن ممثلين اثنين فقط هما اللذان كانا يشاركان ويشتبكان فعلاً في الحوار فإنه كان من المحال أن يظلا على المسرح بصفة مستمرة، وكان على الجوقة أن تسد الفراغ وأن تسهم بقدر كبير في الحوار نفسه، هذا ما كان في مسرح أيسخولوس. وبإدخال الممثل الثالث على يد سوفوكليس أزيلت هذه العقبة وأصبح بوسع المؤلف أن يقصر معظم الحوار على الممثلين. وترتب على ذلك أن فقدت الجوقة من دورها الشيء الكثير بعد أن تنازلت عنه لهذا الممثل الثالث. ومن ثم صار الحوار الذي تشارك فيه الجوقة نادراً، بل أصبحت أغاني الجوقة نفسها أقل إسهاماً في تطوير الحدث الدرامي مما كان عليه الأمر في المسرح الأيسخولي. وازداد حجم الحوار بين الممثلين وتشابكت الأحداث وتداخلت وتنوعت الشخصيات. وأصبحت هذه العناصر الدرامية أكثر جذباً بالنسبة للجمهور. حقاً إن أيسخولوس قد تبنى هذا التجديد السوفوكلي أي استعمل الممثل الثالث في مسرحياته الأخيرة. ولكنه لم يستطع أن يصل بهذا المخترع الجديد إلى أقصى طاقاته فلم يستغله استغلالاً كاملاً. وكان سوفوكليس صاحب الاختراع هو أول من استوعب واستغل ميزة أن يكون على المسرح ثلاثة ممثلون في وقت واحد.

ويمكن أن نعقد مقارنة بين ذلك المشهد في "حاملات القرابين" (بيت ٦٦٨

وما يليه) لأيسخولوس عندما أتت الأنباء الكاذبة عن موت أوريسيتيس إلى أمه كليتمنسرا بالمشهد المقابل في مسرحية سوفوكليس "إليكترا" (بيت ٦٦٠ وما يليه). وسنجد الفرق واضحاً ومميزاً لفن كل من الشعاعين. في "حاملات القرابين" لا يشارك في حوار هذا المشهد سوى الرسول حامل الأنباء وكليتمنسرا. وهو حوار مؤثر للغاية ويستمد قوة تأثيره من بساطته، ولكنه يسير على نفس المنوال من أوله إلى آخره. أما في "إليكترا" فيصل الرسول عندما تكون إليكترا وكليتمنسرا واقفتين أمام أبواب القصر مما يتيح فرصة ممتازة لإجراء حوار درامي رائع بينهما عندما يتلقيان الأنباء الكاذبة عن موت أوريسيتيس. فكل منهما تمثل موقفاً متناقضاً مع الآخر، وكل منهما تعبر عن رد فعل يغاير الآخر. فإليكترا يائسة حزينة إذ فقدت الأمل الأخير في الانتقام من أعدائها قاتلي أبيها، أما كليتمنسرا وإن تحسرت بعض الشيء على فقدان الابن تحس بالنشوة لأنها ستخلص من الخوف أن ينتقم منها. حقاً إنه لمشهد رسم سوفوكليس خيوطه ببراعة درامية نادرة لم يسبق للراجيديا عهد بها، ولا سيما إذا وضعنا في الاعتبار المفارقة المأساوية العجيبة، لأن رد فعل كل من إليكترا وكليتمنسرا على أبناء موت أوريسيتيس يقوم على غير أساس، فهي ببساطة أنباء ملفقة والذي يحدثهما عن موت أوريسيتيس هو أوريسيتيس نفسه متكرراً.

وهناك مشهد آخر مشابه وتظهر فيه مقدرة سوفوكليس على استغلال وجود الممثل الثالث أفضل استغلال، وتعني "أوديب ملكاً" بيت ٩٨٤ وما يليه. حيث يستمع كل من أوديب ويوكاستي لقصة الرسول القادم من كورنثة بأنباء موت ملكها. فهناك يسمع أوديب لأول مرة حقيقة أنه كان قد ألقى في العراء فوق جبل كيشايرون طفلاً رضيعاً وبأمر من والده، ويسعد أوديب بذلك ظناً منه أنه على وشك أن يصل إلى معرفة حقيقة والديه، وهو الأمر الذي طال مسعى إليه. بيد أن أمه يوكاستي التي تقف إلى جواره لها رد فعل مخالف، إذ كلما مضى الرسول في قصته ازدادت هي يقيناً بأن أوديب هو ابنها الذي صار الآن زوجها

ووالد أطفالها. ومن ثم فنحن أمام مشهد درامى غاية فى الإثارة والمأساوية، لأن كل كلمة من الرسول - والراعى الطبيى المسن بعد ذلك - تشير ردين متناقضين لدى سامعيه. إذ يزداد أوديب فى البداية على الأقل إستغراقا فى آماله ونشوته من ناحية، وتعمق الهوة بينه وبين أمه يوكاستى التى تزداد غوصا فى الأحزان والآلام من ناحية أخرى. حتى إنها بعد أن تفشل فى ثنى أوديب عن المضى فى إستجواب الرجلين تنسحب صامتة من المشهد ومن الحياة للأبد، لأنها تدخل القصر لتتحرر على الفور.

وتمثلت الخطوة الكبرى الثانية التى أصاب بها سوفوكليس هدف الأصالة والابتكار فى أنه قد تخلى تماما عن البنية الثلاثية للمسرحيات الأيسخولية. وصار يقدم كل مسرحية قائمة بذاتها drama pros drama. وهذا لا يعنى أنه لم يفعل ما يستلزمه نظام المسابقات التراجيدية بمهرجانات ديونيسوس الكبرى بالمدينة أى أن يتقدم برباعية أو بالأحرى أربع مسرحيات متتالية (ثلاث تراجيديات ومسرحية ساتيرية واحدة). ولكنه فقط لم يجعل موضوع هذه المسرحيات الأربع واحدا أو متصلا، بل وضع لكل مسرحية كيائها المستقل. ومن المحتمل أن يكون هذا التغير الجذرى فى فن الكتابة الدرامية نتيجة من نتائج إدخال الممثل الثالث الذى أدى إلى تعقيد الأحداث الدرامية فى المسرحية سوفوكلية. ذلك أنه فى هذه الحالة لو امتدت هذه الأحداث المعقدة إلى حد تغطية ثلاث مسرحيات متتالية لازدادت الأساطير غموضا ولضاق الناس بها لطولها غير المحتمل.

وقد يكون ذلك صحيحا، بيد أن السبب الرئيسى برأينا هو إختلاف الرؤية المأساوية عند كل من الشعاعين. فسوفوكليس لم يعد يرى أن المأساة تنبع من لعنة موروثه عن الأجداد وتلاحق الآباء والأحفاد، وهى الرؤية التى من وحيها نظم أيسخولوس مسرحياته الثلاثية، متبعا هذه اللعنة من جذورها فى الماضى البعيد إلى فروعها فى الحاضر والمستقبل القريب. ولعل من الأسباب المهمة لتخلى سوفوكليس عن البنية الثلاثية فى الكتابة الدرامية هو ميله للبساطة والإكتمال فى

الشكل. إنه فنان يرفض فكرة أن تعتمد مسرحية على أخرى سابقة أو لاحقة، بهدف أن تكتمل صورتها أو يفهم معناها. ومن المحتمل أن سوفوكليس لو تبنى نظام البناء الثلاثي المسرحي لتوافرت لديه فرصة أوسع من حيث الزمان والمكان لتطوير الشخصيات والأحداث بطريقته الخاصة، ولكنه ضحى بذلك من أجل الجمال والكمال الفنيين.

ولقد مارس سوفوكليس التمثيل بعض الوقت، شأنه في ذلك شأن بقية شعراء التراجيديات الإغريق. ولكنه بعد حين كف عن ذلك لعب في صوته على الأرجح، وإن كان ذلك لا يعنى أنه لم يكن يؤدي الأدوار الثانوية، أو لم يظهر في عروضه راقصاً أو عازفاً على القيثارة. وهو بالطبع المستنول عن العرض المسرحي كله، فهو الذى "أخرج" مسرحياته كبقية الشعراء. ويبدو أنه هو الذى أوعز بتطوير رسم خلفية المشاهد أو السينوجرافيا^(٧٨)، ورفع عدد أفراد الجوقة من إثني عشر إلى خمسة عشر، وهو أمر يرتب عليه بالطبع تطوير وتغيير في أسلوب الرقص ورسم لوحاته. وتبنى سوفوكليس الأسلوب الفريجي في الموسيقى، وأدخل العصا التي تملؤها إنحناءة ما ويحملها أكثر الشخصيات وقاراً. وإستخدم الأحذية البيضاء يتعلها الممثلون وكذا أفراد الجوقة في بعض الأحيان. وقد تبدو هذه التغييرات أموراً صغيرة أو ثانوية ولكنها تدل على اهتمام سوفوكليس بتفاصيل العرض المسرحي من حيث الشكل الخارجي.

وتعزى إلى سوفوكليس ما بين ١٠٤ إلى ١٣٠ مسرحية لم تصلنا منها كاملة^(٧٩) سوى سبع مسرحيات فقط.

(٧٨) قارن أعلاه.

(٧٩) عن الشذرات المتبقية من سوفوكليس راجع أعلاه ص ٢٧٠، حاشية رقم ٤١ وانظر:

A.C. Pearson, The Fragments of Sophocles. Cambridge 1963, reprint Amsterdam 1971.

قائمة بالمصادر الأسطورية والملحمية لمسرحيات سوفوكليس

الموجودة^(٨٠) والمفقودة

المصدر الأسطوري والملحمي	عنوان المسرحية
القبرصية Kypria	ألكساندروس Alexandros حشد الأخيين أو المجتمعون على الوليمة (ساتيرية) Achaion syllogos e Syndeipnoi Satyroi عشاق أخيلليوس (ساتيرية) Achilleos Erastai Satyroi المطالبة بعردة هيليني Helenes Apaiteisis زواج هيليني (ساتيرية) Helenes Gamos Satyrikos إفجينيا Iphigeneia التحكيم (ساتيرية) Krisis Satyrike الميسيون Mysoi ناوبليوس مبحرا Nauplios Katapleon أوديسيوس مجنونا Odysseus mainomenos بالاميديس Palamedes الرعاة Poimenes أهل سكيروس Skyrioi تيليفوس (ساتيرية) Telephos Satyrikos ترويلوس (الطروادي الصغير) Troilos
الإلياذة Ilias	الثرقييون Phryges
الأثيوبية Aithiopis	الأثيوبيون أو ممنون Aithiopes e Memnon
الإلياذة الصغيرة Mikra Ilias	أياس حامل السوط (★) Aias Mastigophoros الدولوبيس (شعب في ثيساليا) Dolopes الإسبرطيات Lakainai فيلوكتيتيس (★) Philoktetes فيلوكتيتيس في طروادة Philoktetes en Troia فوينيكس (أ) Phoinix a

(٨٠) سنضع علامة (★) على عناوين المسرحيات الباقية والتي وصلت إلينا سليمة.

المصدر الأسطوري والملحمي	عنوان للمسرحية
	Phoinix b فوينيكس (ب)
Iliou persis حصار طروادة	Aias Lokros أياش اللوكري
	Aichmalotides الأسيرات
	Antenoridai أبناء أنتينور
	Laokoon لاووكون
	حاملو (حاملات) الأقماع (الأنابيب)
	Xoanephoroi
	Polyxene بوليكسيني
Nostoi ملاحم العودة	Priamos برياموس
	Sinon سينون
	Aigisthos أيجيستوس
	Aletes أليتيس (ابن أيجيستوس من كليتمنسترا)
	Andromache أندروماخي
	Hermione هيرميوني
	Eurysakes إيوريساكيس
	Elektra إلكترا (★)
	Erigone إريغوني
	Klytaimnestra كليتمنسترا
	Nauplios pyrkaeus ناوبليوس محرقاً
	Peleus بيليوس
	Teukros تيوكروس
Odysseia الأوديسيا	Tindareos تينداريوس
	Phthiotides بنات فثيا
Telegoneia التيليجونية	Chryses خريسيش
	Nausikaa=Plyntriai ناوسيكاء (الغاسلات)
Oidipodeia الأوديبية	Phaiakes الفاياكيس
	Euryalos يوريالوس
Oidipodeia الأوديبية	الحمام أو أوديسيوس المصاب بالشوك أو الجريح
	Niptra e Odysseus akantoplex e traumatias
Oidipodeia الأوديبية	Oidipous tyrannos أوديب ملكاً (★)
	Oidipous epi Kolono أوديب في كولونوس (★)

عنوان المسرحية	المصدر الأسطوري والملحمي
Amphiaraos Satyrikos (ساتيرية) Antigone أنيجوني (★)	Thebais الطيبة
Alkmeon ألكميون الخلفاء: إريفيلى (أوينيوس ؟) Epigonoi - Eriphyle (Oineus?)	Epigonoi الخلفاء
Trachiniai بنات تراخيس (★)	Oichalias Halosis فتح أويناليا
Dionysiakos Satyrikos (ساتيرية)	أسطورة ديونيسوس
Athamas a أثاماس (أ) Athamas b أثاماس (ب) Amykos Satyrikos أميكوس (ساتيرية) Kolchides بنات كولخيس Lemniai بنات ليمنوس Pelias-Rhizotomoi بيلياس: مقتلعو الجذور Skythai أهل سكيثيا Tyro a تيرو (أ) Tyro b تيرو (ب) Phineus a فينيوس (أ) Phineus b فينيوس (ب) Phrixos فريكسوس	Argonautika رحلة السفينة أرجو
Akrisios أكريسوس Andromeda أندروميذا Atreus e Mykenaiiai أتريوس أو نساء موكيناى Danai بنات داناؤس Thyestes en Sikyoni ثيستيس فى سيكيون Thyestes deuterios ثيستيس مرة ثانية Inachos Satyrikos إيناخوس (ساتيرية) Larisaioi أهل لاريسا Oinomaos: Hippodameia أوينوماؤس: هيبوداميا	أساطير مدينة أرجوس
Amphitryon أمفيتريون هرقل فى تاينارون أو هرقل الصغير (ساتيرية) Herakles en Tainaro e Herakleiskos Satyrikos.	أسطورة هرقل

عنوان المسرحية	المصدر الأسطوري والملحمي
Aigeus	أيجيوس
Daidalos	دايدالوس
Thamyras	ثاميراس
Ixion	إكسيون
Iobates	يوباتيس
Hipponous	هيونوس
Kamikoi-Minos	كاميكوي أو مينوس
Kedalion Satyrikos	كيداليون (ساتيرية)
Kophoi Satyroi	البحم (ساتيرية)
Manteis e Polyidos	العرافون أو بوليدوس
Meleagros	ملياجروس
Momos Satyrikos	موموس (ساتيرية)
Niobe	نيوبي
	باندورا أو الطارقون بالمطرقة (ساتيرية)
Pandora e Sphyrokopoi Satyroi	
Salmones Satyrikos	سالمونيس (ساتيرية)
Sisyphos	سيسيفوس
Tantalos	تانتالوس
Eris	إريس
Eumelos	إيوميلوس
Iberes	إيبيريس
Iokles	يوكليس
Ichneutai	مقتفوا الأثر (ساتيرية) ^(٨١)
	مصادر غير مؤكدة

(٨١) في حفريات بالبهنسا مركز مغارة بالنيا إكتشف هنت A.S.Hunt وجرنفل B.P.Grenfell عام ١٩٠٧ شذرة كبيرة (حوالي ٤٠٠ سطر) من هذه المسرحية الساتيرية: يمكن وصفها آخر عنوان "مقتفوا الأثر". وقام الشاعر البريطاني المعاصر توني هاريسون Tony Harrison بنظم مسرحية شعرية بعنوان "مقتفوا الأثر في البهنسا" Oxyrhynchus Trackers عرضت في أكثر من مهرجان في العالم. ولؤلف الكتاب الذي بين أيدينا مسرحية بعنوان "معيز البهنسا" (المركز الهندسي للطباعة والنشر، القاهرة ٢٠٠١). هي صياغة مصرية معاصرة لنفس الموضوع.

عنوان المسرحية	المصدر الأسطوري والملحمي
Mousai الموساي (ربات الفنون)	
Tympanistai قارعات الطبول (الدفوف)	
Hybris Satyrike هيريس (ساتيرية)	
Hydrophoroi حاملو (حاملات) الماء	

ومن الملاحظ أن حوالي ٥٣ مسرحية من مسرحيات سوفوكليس أخذت موضوعاتها من حلقة الملاحم الطروادية والطيبيسة. وبذلك يسير سوفوكليس على نفس الدرب الذي سلكه أيسخولوس. ويكاد سوفوكليس أن يكون قد أهمل أسطورة ديونيسوس، مع أنها المنبع الأصلي للدراما وهي التي إستقى منها أيسخولوس بعض مسرحياته. وشق سوفوكليس طريقه الخاص حين إحتفى إحتفاء ملموسا بأساطير مسقط رأسه كولونوس والمنطقة التي عاش بها أي أتيكا بصفة عامة، في حين لم يفعل ذلك أيسخولوس، إذ أهمل الأساطير التي تدور حول تيسوس وفايدرا وإيون وتيربوس وبروكريس على سبيل المثال. ونهل سوفوكليس موضوعات بعض مسرحياته من أساطير مدينة أرجوس مثل مغامرات بيرسيوس والعداوة القاتلة بين أتريوس وثيستيس، وتناول كذلك أسطورة رحلة السفينة أرجو. وإذا عقدنا مقارنة بين أيسخولوس وسوفوكليس من حيث مصادرهما الملحمية والأسطورية لوجدنا أن سوفوكليس يتجنب كل ما هو فوق مستوى البشرية ويقترّب من كل ما هو إنساني. لقد تحاشى الأساطير البدائية والغامضة وتلك التي تلعب فيها الآلهة الدور الرئيسي، وكل تلك الأساطير هي التي ترعرعت فيها وتجلت عبقرية أيسخولوس. حقا إن بعض مسرحيات سوفوكليس مثل "نيوبى" و "ثاميراس" و "تريتوليموس" تعالج مثل هذا النوع الأيسخولى من الأساطير، ولكنها قد تكون مسرحيات مبكرة فى إنتاج سوفوكليس الذى نخلص بعد ذلك من تأثير رائده الكبير أيسخولوس.

وإذا كان بوسعنا بالنسبة لأيسخولوس أن نطلع على تطوره من بداية حياته

المسرحية إلى نهايتها، بفضل حقيقة أن مسرحياته الباقية تنتمى إلى مراحل حياته المختلفة، فإن موقفنا جد مختلف بالنسبة لسوفوكليس. لأن المسرحيات السبع التي وصلتنا منه تعود إلى فترة نضوجه، وتمثل جميعاً غطاء واحداً من الكتابة الدرامية ذات المستوى الرفيع. ومن المؤكد أنه لو بقيت لنا بعض مسرحيات سوفوكليس المبكرة لوجدنا فيها الكثير من السمات الأيسخولية في التآليف المسرحية. أى قلة في تعقيد الحدث ووفرة في عنصر السرد وغازرة في الغنائية. وهذا ما يظهر حتى من الشذرات المتبقية من المسرحيات التي لم تصلنا. أما في تلك التي وصلتنا كاملة فيبدو جلياً التقدم الكبير الذى حققه الشاعر فى فن عقد الحبكة الدرامية ذات البنية المكتملة والسليمة. وفى الواقع يمكننا أن نقول فى شئ من التعميم إن الحبكة الدرامية السوفوكلية تقف فى منتصف المسافة بين بساطة أيسخولوس وتعقيد الحبكة المتشابكة فى بعض اتجاهات مسرحنا الحديث والمعاصر. ذلك أنه إذا قورن الحدث الدرامى السوفوكلى بنظيره عند أيسخولوس بدا أكثر ثراءً وتنوعاً، إذ توسعت الأساطير وتطورت بإضافة تفاصيل عديدة. وبينما بقيت الخطوط العريضة فى هذه الأساطير كما هى عليه فى الموروث الملحمى والأسطورى، فإن الصورة الكلية قد تغيرت لأنها ملئت بمجموعة من الأحداث الجديدة، وكذا التقلبات غير المتوقعة كما نجد فى التراجيديات الحديثة. بيد أن هناك فارقاً رئيسياً هو أننا فى المسرح الحديث ننجذب لتبع الحبكة بفضل عنصر التشويق الذى يغذى فى الفضول لمعرفة ما سيحدث، لأن النتيجة مجهولة تماماً ولا تعرف إلا بنهاية المسرحية. أما سوفوكليس فلا يتركنا نشك إلا قليلاً فيما يتصل بالنهاية. ويبدو أنه يفضل كسب ثقة الجمهور من البداية ويعطيهم بعض المعلومات عن مجريات الأحداث، ويساعدهم على معرفة الكثير عن النهاية قبل وقوعها. وإذا أضفنا إلى ذلك أن مسرحياته - وكذا مسرحيات الشعراء التراجيدين الآخرين - تقوم على الأساطير الشعبية والمعروفة للجميع، لأدركنا كيف أن إنباه الجمهور لا ينصرف إلى محاولة تخمين النهاية، وإنما ينصب منذ البداية على تطوير الشخصية وإستنباط

المعنى الأخلاقي للحدث الدرامي. ولعلنا بذلك نرد بطريقة غير مباشرة على دعاة البريحية الذين يظنون أن جمهور المسرح الإغريقي كان ضحية الإيهام المسرحي بحيث بدا أنه منوم تنوعاً مغناطيسياً^(٨٢). المهم أن سوفوكليس يادخاله بعض التحولات المفاجئة وإضافة بعض الأحداث الفرعية الجديدة على الأساطير القديمة، لم يكن يهدف أساساً إلى الإبهار بل لإحداث التنوع في رسم الشخصية تعريضها لمختلف المواقف.

ويمكننا أن نعقد مقارنة في ذلك بين الشاعرين أيسخولوس وسوفوكليس وهما يصوران عودة أوريسيتيس من منفاه للإنتقام من أمه قاتلة أبيه. ففي "حاملات القرابين" لأيسخولوس يعود أوريسيتيس إلى أرجوس، ويكشف عن نفسه لإليكترا وصويجاتها. وبعد ذلك لا يجد جديد حتى منتصف المسرحية تقريباً، اللهم إلا التشجيع المتبادل بين إليكترا وأخيها. ثم ينسحب أوريسيتيس المتكرر في هيئة أجنبي قادم من فوكيس، ويخدع كليتمنسرا بقصة ملفقة عن موته فتستقبله في القصر. في هذه الأثناء ترسل المربية لإحضار أيجيسثوس الذي يقتله أوريسيتيس عند دخوله القصر، فتندفع كليتمنسرا محاولة الهرب فلاحقها أوريسيتيس، ويدور بينهما حوار قصير ينتهي بقتلها. وتفتح أبواب القصر ليرى الجمهور أوريسيتيس واقفاً إلى جوار الجثتين.

فلنرى ماذا أضاف سوفوكليس في مسرحيته "إليكترا" من أحداث فرعية تثرى الحدث الدرامي وتضئ جوانب مختلفة من الشخصيات التي تقوم بهذا الحدث. والإضافة الأولى تتمثل في إستحداث شخصيتي الخادم أي المربي المسن (حيث يتيح ذلك فرصة تقديم مشهد قصير يظهر فيه جانب مهم من شخصية إليكترا وهو جانب الحنان والود) وخريسوثيميس وهي فتاة عادية تخاف الأعمال الجريئة ولا تقوى على تحمل مسئوليتها. فهي إذن تأتي هنا كالنقيض الشارح

(٨٢) راجع أعلاه ص ٢٤٤، حاشية رقم ٢١.

والمؤكد لشخصية أختها إليكزا المتميزة بالشجاعة والإقدام. وإستبدل سوفوكليس بالحيلة الأيسخولية البسيطة أى الأكذوبة الملفقة عن موت أوريسيتيس ثلاثة مشاهد قوية ومؤثرة. فأولا هناك المشهد الذى تروى فيه قصة موت أوريسيتيس لكليتمنسزا وإليكزا، مما يحدث نوعين متناقضين من رد الفعل وهذا ما سبق أن تناولناه بالدراسة. وبعد ذلك يأتى المشهد الثانى الذى تعبر فيه خريسوثيرميس عن آمالها لأختها وتكتشف أنها آمال بلا أساس. أما المشهد الثالث فيأتى عندما يدخل أوريسيتيس المتكرر ويسلم وعاء الرماد إلى إليكزا فتسلم نفسها لحزن بالغ، يتقلب على الفور إلى فرح شديد عندما يتحرك أوريسيتيس متأثرا بحزنها ويكشف لها عن حقيقته.

وعنصر جديد أضافه سوفوكليس وهو الجدل الذى دار بين الأم وإبنتها، حيث وجدت فيه إليكزا فرصة للتنفيس عن المكتوم فى قلبها من مشاعر الحقد والإزدراء إزاء خيانة كليتمنسزا وغدرها. ولعله من الواضح أن سوفوكليس بمثل هذه الإضافات قد استطاع أن يقرب أحداث المسرحية من مستوى البشرية بعواطفها المتضاربة ونوازعها المتناقضة والتى تتوالى فى مشاهد متتابعة وسريعة. وكل ذلك يحدث دون أن يخفى عنا سوفوكليس طبيعة النهاية المحتومة التى تتجه إليها الأحداث^(٨٣).

بيد أن ثراء المسرحيات السوفوكلية لم يفقدها بساطتها، فحبكة كل منها ذات هدف مرصود وتتمتع بوحدة درامية ملموسة. تجتمع كل العناصر على السرى فى نفس الاتجاه وتكثيف إنتباه الجمهور من البداية إلى النهاية على الحدث الدرامى الذى يدور حول شخصية رئيسية ومبدأ أخلاقى واحد. أما ما عدا ذلك فيأتى فى المرتبة الثانية باعتباره شيئاً ثانوياً. فالشخصيات الصغرى تدور فى فلك الشخصية الرئيسية، بل إن وجودها أصلاً يستهدف تعميق ملامح هذه الشخصية المحورية، وبالتالي تأكيد المغزى المأساوى فى معاناتها.

ولا يسمح سوفوكليس بأن تشغلنا أية أمور جانبية أو تعتم علينا رؤيتنا للنتيجة الأساسية ولا حتى للدافع الرئيسى للكتابة المسرحية. ففي مسرحية "إليكترا" على سبيل المثال، ومع كثرة الإضافات وغرارة التفاصيل التى أحدثها سوفوكليس، تبقى وحدة الحدث الدرامى واضحة ويبقى الهدف الرئيسى بارزا وهو عدالة الانتقام من أيجيستوس وكليتمنسترا، وتبقى شخصية واحدة هى الأكثر ظهورا وتأثيرا أى إليكترا. حتى إن الشخصيات الأخرى تأتى وتذهب أو تدخل وتخرج بينما تظل إليكترا فى معظم الوقت واقفة أمامنا على المسرح، تؤنب هذا وتغضب من ذلك، تياس وتحزن، تحب وتفرح، وبذا تظل هى المسيطرة على المشهد من أول المسرحية إلى آخرها. وتلك هى السمة الرئيسية فى كل مسرحيات سوفوكليس مع تفاوت فى الدرجة أحيانا. وبالإضافة إلى ذلك يبدو تطور الأحداث فى مسرحه طبيعيا ومباشرا، فلا شئ يحدث دون سبب منطقي أو تبرير درامى كاف. بل يبذل المؤلف مزيدا من العناية لتبرير دخول وخروج الممثلين، كما أنه يتجنب الأفعال العنيفة أو غير المحتملة. وعرف عن سوفوكليس وبراعته فى التأليف أنه يعقد العقدة الدرامية ويجبكها حبكة حيدة، بحيث أنها تحمل نفسها بنفسها أى بصورة طبيعية دون تعسف، فيما عدا مسرحية "فيلوكيتيس" التى لجأ فيها إلى تدخل إلهى خارجى لحل عقدها، وهذا ما سنعود إليه فى حينه.

يعتنى سوفوكليس بالأحداث الأسطورية التى يعرضها على المشاهد فى مسرحياته ويحاول جاهدا أن يجعلها مقبولة ومعقولة. أما ما يسبق بداية الحدث الدرامى ويقع خارج إطاره فلا يبذل الشاعر نفس العناية إزاءه، بل يقبله حتى لو كانت بعض أحداثه غير معقولة. فمثلا أسطورة أوديب تتضمن بعض الأحداث التى لا يمكن تصديقها إن حكمنا العقل والمنطق، ولا يحاول سوفوكليس نفسه أن يبررها أو يبسطها، ويقبل بها دون أن يعدلها ما دامت تقع قبل بداية الحدث الدرامى فى مسرحية "أوديب ملكا". ولكن ما أن تبدأ المسرحية وتتوالى مشاهداتها حتى يجد المتفرج نفسه وهو يتابعها بشغف، دون أن يشغله التساؤل حول الأحداث غير المعقولة التى سبقت هذا الحدث الدرامى المعقول. وهكذا أفلح

سوفوكليس فيما فشل فيه المحدثون والمعاصرون من قلده أو عارضوه في هذه المسرحية موضوع حديثنا، ومنهم كورنى وفولتير وأندريه جيد وتوفيق الحكيم^(٨٤) وغيرهم. لقد حاولوا أن يعطوا تبريراً عقلانياً لأحداث الأسطورة التى وقعت قبل بداية المسرحية، فلم يحققوا شيئاً سوى أنهم لفتوا أنظار الجمهور لمثل هذه الوقائع الأسطورية التى لا تقبل التصديق.

وأعطى سوفوكليس لنفسه حرية واسعة فى وصفه للأحداث التى تقع خارج نطاق 'المشهد المعروض بطريق السرد'. فهذا ما فعله أيضاً فى مسرحية "بنات تراخيس" حيث يتحدث عن رحلة يومين من يوبويا إلى تراخيس على أنها وقعت فى ظرف بضع ساعات. وفى مسرحية "أنتيجونى" يذهب كريون لينهى مراسم دفن بولينيكس، بدلاً من الإسراع لإنقاذ حياة أنتيجونى نفسها كما يستوجب المبدأ القائل بأن الحى أولى بالإسعاف من الميت. ولكن مثل هذا التسيب فى ربط الأحداث التى لا نشاهدها على المسرح أمامنا، أى تقع خارج نطاق الحدث الدرامى نفسه يعد أمراً عادياً فى التراجيديات الإغريقية^(٨٥).

وجدير بالإشارة أن سوفوكليس الذى أضف الممثل الثالث ووسع حجم الحوار الدرامى لم يستغن تماماً عن تقنية السرد الملحمى. ذلك أنه عنصر من عناصر الموروث الشعرى الذى سبطل موجوداً فى المسرح وحتى نهاية تطوره. ولكن هذا العنصر يتخذ فى مسرح سوفوكليس الشكل النهائى الذى سيثبت عليه، ونعنى أنه سيقصر على دور الرسول الذى يأتى دائماً إلى المشهد ليصف لنا الكارثة التى وقعت خارجه والتى لا يمكن بالطبع تقديمها على المسرح. هذا ما يحدث فى "أوديب ملكاً" و "أوديب فى كولونوس" و "أنتيجونى" و "بنات تراخيس". أما فى المسرحيات الثلاث الأخرى "أياس" و "فيلوكيتيس" و "إليكترا" فإن عنصر السرد

(٨٤) أحمد عثمان: المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص ٢٣-٧٥.

(٨٥) R.M. Ochoa, "The Antigone of Sophocles" ISAGDC (1996), pp. 305-309.

يعكس الأسلوب الأيسخولي القديم. المهم هو أن نعرف حقيقة أن تقنية السرد الملحمي كانت مفضلة لدى الجمهور، بدليل أن بعض المسرحيات كان يمكن أن تستغنى عنها - من حيث الحبكة الدرامية - ولكن المؤلف حرص على وجودها.

ويقول معظم النقاد إن سوفوكليس لا يحفل كثيرا بالتأثير البصري، لأنه يحاطب العقل لا العين، ويفضل التجويد في رسم الشخصيات على عرض مشاهد مؤثرة أو بالأحرى تبهر الأنظار. بيد أن هناك بعض المشاهد السوفوكلية تفوق في تأثيرها أية مشاهد أخرى لدى أى كاتب، ومثال ذلك إكتشاف أيجيسثوس لجثة كليتمنسترا ("إليكترا" أبيات ١٤٥٨-١٧٤٨). كما أن رسم الحركة المسرحية - كما يفهم من المشاهد - ينهض دليلا على قمته بقدرته تشكيلية فائقة. وأفضل ما يستشهد به هنا هو المشهد الختامي في مسرحية "أياس". ففي منتصف المكان يرقد البطل الهمام أياس مسجى، وبجواره تركع الشخصيات الصامتة أى زوجته وإنه، وعن يمين وشمال يقف تيوكروس ومينيلائوس الغاضبان والمتجادلان في عنف حول قضية الدفن. إنه لمشهد رائع حقا تتوسطه مجموعة صامتة تلتف حول جثة هامة ومن حولهم يتجادل المتجادلون في صوت عال وضوضاء صاخبة.

وإذا كنا قد لاحظنا تطورا ملموسا في دور الجوقة عند أيسخولوس فيما بين "المستجيرات" و "الأوريستيا"، فإن الجوقة في مسرح سوفوكليس الناضج تتميز بعدم وجود مثل هذا التغير من مسرحية إلى أخرى. لقد أصبح دورها عند سوفوكليس - أو على الأقل في مسرحياته الباقية - ثابتا ومحددا له معالها الواضحة والمستديمة، بحيث يمكن اعتبارها الأنموذج الأكمل للجوقة في المسرح الراجيدي الإغريقي برمته، وهذا ما يعجب به أرسطو نفسه^(٨٦). لقد تقلص حجم الجوقة من حيث الطول ولم تعد تلعب دور البطولة، بل ولم تعد مشاركتها في الحدث الدرامي تؤدي إلى تغييرات جوهرية، وإن كانت في "أوديب في

(٨٦) Arist., Poet., 1456 a 25 ff.; cf. Hor., Ars Poet., 193-195; cf. Ahmed Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, pp. 83-101.

كولونوس" قد حاولت ردع قسوة كريون، وساعدت في "فيلوكيتيس" على إنجاح حيل أوديسيوس. ولكن أين هذا مما تفعله الجوقة في "المستجيرات" أو حتى في "الصفحات" لأيسخولوس؟ ولقد ترتب على ذلك أن أغاني الجوقة عند سوفوكليس لا تعكس الإنفعال الشخصي العنيف بل التفكير العميق. فهي لا تندفع في هلع هستيري قط كما حدث في "السبعة ضد طيبة" عند أيسخولوس. وهي لا تصل إلى حد اليأس التام كما في "الصفحات" لنفس هذا الشاعر الأقدم. لقد ابتعدت الجوقة السوفوكلية بعض الشيء عن بؤرة العواطف والأزمات في الحدث الدرامي، واحتلت مركزاً أقرب إلى الوسيط المحايد الذي يحافظ على التوازن بين مختلف الاتجاهات والنزعات في هذا الحدث.

وتبدو الجوقة السوفوكلية وكأنها تلعب دوراً مزدوجاً. فهي بطبيعتها وطبيعة الدور الذي تقوم به في الحوار تبدو كأحد الممثلين، لأنها من هذا الجانب تؤدي دوراً يختلف بعض الشيء عن الأغاني التي تغنيها والتي بالقطع لها وظيفة أخرى. ومثل هذا التباين بين شقي وظيفة الجوقة - أي الجزء الحوارى والجزء الغنائى في دورها - يمكن أن يكون من تأثير أيسخولوس نفسه، بيد أن سوفوكليس قد عمقه وأبرزه حتى صار ملمحاً مميزاً لفنّه الدرامى. فالجوقة السوفوكلية المشاركة في الحوار تمثل الإنسان العادى فى مقابل الكائنات البطولية التى يلعب الممثلون الآخرون أدوارها. فهي إذن جوقة لا أثر للمثالية فيها، إذ تجمع نقاط الضعف جنباً إلى جنب مع نقاط التآلق فى شخصية الإنسان، الذى يظل مع ذلك مواطناً محزوماً. والجوقة السوفوكلية لا تحاول أن تظهر بمظهر من يتمتع بحكمة فائقة أو بعد النظر الخارق أو حدة البصر والبصيرة. ومثل هذه الجوقة يمكن أن تقع فى الأخطاء ومن السهل على الآخرين خداعها، كما فعل أباس عندما تظاهر بالندم فى المسرحية المسماة باسمه (بيت ٦٩٣ وما يليه)، وكما استطاعت ديانيرا أن تحصل على تأييد الجوقة لخطتها القاتلة فى "بنات تراخيس" (أبيات ٥٨٨-٥٨٩). وتورط الجوقة نفسها أحياناً فى بعض الحيل الخبيثة، كما حدث

فى "فيلوكيتيس" (أبيات ٥٠٧-٥١٧، ٨٣٣-٨٦٥) حيث تحث بيوبتوليموس على خداع البطل الذى تحمل المسرحية اسمه عنوانا.

بيد أن الجوقة السوفوكلية بصفة عامة ورعة، مؤمنة بالآلهة وتخشى غضبهم وتحض على الاعتدال والتقوى. فهى تستخلص الحكمة من كبرياء وعنجهية كريون فى "أنتيجونى" (أبيات ١٣٤٨-١٣٥٣)^(٨٧). وهى مخلصه للأصدقاء وتتعاطف معهم دون أن تتخلى عن الحذر والحيطه التى تتميز بهما. والجوقة السوفوكلية لا تكف عن تبجيل السلطة الحاكمة، حتى أنها تتردد فى مواساة إليكترا فى المسرحية التى أخذت عنوانها من اسم هذه البطلة (أبيات ٣١٠-٣١٤) قبل أن تتأكد من غياب أيجيسثوس. ومع أن الجوقة فى مسرحية "أنتيجونى" تؤيد البطلة من أعماقها إلا أنها لا تقول ذلك علانية (أبيات ٥٠٤-٥٠٩)، بل تنهى عن مخالفة القوانين حتى ولو كان الهدف هو أسمى الغايات. وتقول هذه الجوقة فى نفس المسرحية (أبيات ٨٧٢-٨٧٤): "قد تكون مثل هذه البطولة جديرة بالثناء، ولكن الأحكام أحق بالطاعة والولاء". ومع ذلك فالجوقة السوفوكلية كثيرا ما تظهر مذبذبة تتأثر بسهولة وتغير مواقفها بناء على كلمات آخر المتحدثين. فهى لا تصر على موقف معين لها ولا تتخذ لنفسها رأيا ثابتا. وغاية ما تهدف إليه الجوقة السوفوكلية هى أن تهدئ المواقف العنيفة وأن تصل إلى حلول توفيقية، وكثيرا ما تقول ما معناه أن كلا من الجانبين على حق، أو أن على كل جانب أن يتعلم من الآخر ويتنازل بعض الشيء.

وإذا أردنا أن نضرب مثلا على الدور المزدوج للجوقة، فلن نجد أفضل مما يحدث فى مسرحية "إليكترا". فبعد أن بنست البطلة من عودة أخيها أوريسستيس عرضت على أختها خريسوثيميس أن تتعاون معها على القيام بعملية الانتقام اعتمادا على نفسيهما. فترتعد خريسوثيميس لمجرد هذا العرض الجريء، لأنها

M. Ewans, "Learning from Performance: Directions in the text of *Antigone*" (٨٧) ISAGDC (1996), pp. 283-289.

تفضل العيش في تواضع وأمان على الطموح في تحقيق الأجداد، وتتوسل إلى إيكرا أن تخضع لحكم الضرورة. وفي البداية تنضم الجوقة لهذه التوسلات مؤكدة أن الحكمة والحذر هما خير ما يتمتع به الإنسان من مزايا (أبيات ١٠١٥-١٠١٦). ولكن ما أن تنصرف الأختان وتشرع الجوقة في الغناء حتى نكتشف أنها قد غيرت من نغمة الحديث وعدلت من موقفهما، فهي تنحى باللائمة على خريستيميس على أساس أنها تهمل ذكرى أبيها المقتول غدرا. وتثنى الجوقة على إيكرا لإخلاصها واستعدادها للتضحية بنفسها في سبيل تحقيق ما تقضى به عدالة السماء (أبيات ١٠٥٩-١٠٩٧).

وقد يكون صحيحا القول بأن الجوقة في المسرح الإغريقي تشكل عبئا ثقيلا على كاهل الشعراء المؤلفين بصفة عامة. بيد أننا في هذه الحالة لن نجد شاعرا قد استطاع أن يتغلب على هذه العقبة بنجاح ومهارة مثل سوفوكليس. فالجوقة في مسرحه تذبذب في خضم العناصر الدرامية الأخرى، على نحو لا يكون على حساب الجانب المأساوي للمسرحية بل يزيده جمالا ومسحرا. فهي في الأجزاء الحوارية تلعب دور النقيض الشارح للأبطال، فبدعفها تؤكد عظمتهم وبتذبذبها تثبت حزمهم وحسمهم. أما أغانيها فهي نغمات جادة ووقورة تأتي بمثابة لوحات إستعراضية جميلة بين مشاهد الإنفعال والعنف. وهي بطولها المتقلص لا تعرقل سير الأحداث بل تضيء جوا غنائيا ممتعا على المسرحية كلها. ولا يسعنا في نهاية حديثنا عن الجوقة السوفوكلية إلا أن نشير إلى إعجاب أرسطو بها إذ قال "ينبغي على الجوقة أن تلعب دوراً كدور أحد الممثلين، وأن تشكل جزءاً من الكل وتشارك في الحدث كما عند سوفوكليس لا كما عند يوريبديدس" (٨٨).

(٨٨) أنظر الحاشية رقم ٨٦. وراجع:

R.W.B. Burton, *The chorus in Sophocles tragedies*. Oxford 1980.

cf. M. Horss. "The chorus in Greek Tragedy" ISAGDC (1994), pp. 129-133.

G. McCart, "Two Ancient Cultures and the first chorus of *Oedipous Tyrannos*" ISAGDC (1996), pp. 226-229.

لقد إستهدف سوفوكليس بالأساس أن ينزل بالتراجيديا من علياء الألوهية والبطولة إلى المستوى البشرى الذى يظل مع ذلك مثاليا وفخما. وتحقق هذا الهدف السوفوكلى على نحو ملموس فى مسرحياته الباقية، التى نجدها وقد إستبدلت بالعظمة الأيسخولية الرهيبة رشاقة جميلة وقريبة من قلوب الناس ومستواهم. ولم تعد القضايا العظمية حول الدين والأخلاقيات تعوق إهتمام الجمهور أو تشغلهم عن متابعة أحداث القصة الممثلة أمامهم. وهذا لا يعنى أن جمهور سوفوكليس فاقد الوعى - كما يزعم البريختيون المحدثون^(٨٩) - وكل ما حدث هو أن القضايا التى إحتلت مركز الصدارة فى مسرح أيسخولوس إنتقلت إلى خلفية الصورة عند سوفوكليس، وتقدمت الشخصيات البشرية لتشغل مركز الدائرة وهى واضحة المعالم محددة الملامح وحادة التأثير. ولأول مرة أصبحت الطبيعة البشرية بكل إنفعالاتها وعواطفها وصراعاتها هى الهدف الرئيسى والموضوع الأساسى للكتابة الدرامية. حقا إن شخصيات سوفوكليس الدرامية قد إحتفظت بالرشاقة والعظمة البطوليين الهومريين، ولكنها فى نفس الوقت إقتربت من العواطف الإنسانية ونقاط الضعف البشرية. ولعل ذلك يبدو أكثر وضوحا لو وضعنا هذه الشخصيات السوفوكلية فى مقابل شخصيات أيسخولوس الذين يشبهون سلالة العمالقة أو المردة وينتمون إلى جنس بروميثيوس. وهذا أمر كان له إنعكاسه الملحوظ فى اللغة المستخدمة عند كل من الشعارين. فلغة أيسخولوس - كما رأينا - تتميز بفخامة علوية، أما لغة سوفوكليس - التى ستعرض لها بعد قليل - فتجمع بين القوة والجمال، البساطة والسمو فى آن واحد.

هكذا إنتقل مركز الثقل فى مسرح سوفوكليس من قضايا الدين والأخلاق، التى شغلت أيسخولوس كثيرا، إلى قضايا الطبيعة البشرية نفسها. ومن ثم فإن بنية المسرحية السوفوكلية وحبكتها وترتيب مشاهدتها أصبحت كلها فى خدمة هدف

(٨٩) راجع أعلاه ص ٢٤٤ الحاشية رقم ٢١ وكذا ص ٣١٨.

رئيسي واحد هو رسم الشخصية *ethopoiesis*. وهو مجال تفوق فيه سوفوكليس على غيره من شعراء الزاجيديا. حقا إن سوفوكليس لم يفلح في تقديم شخصية يملكها هذيان رباني كما في كاسندرا أيسخولوس، ولا أخرى تسيطر عليها روح الغيرة الفناكة كما في ميديا يوريبيديس. ولكنه برع في رسم الصورة البشرية بدقة متناهية، محللا الدوافع الرئيسية لكل شخصية، ومتعمقا في روح الإنسان وقلبه على نحو من الجمال لم يسبق له مثيل. وبلغ من براعة سوفوكليس في هذا الميدان أنه يستطيع تصوير شخصية ما تصويرا كاملا في بيت واحد من الشعر. ولذا نجد مسرحياته مليئة بعبارات موجزة بديعة ومفعمة بالكثير من المعاني والغزير من الصور، التي تكشف النقاب عن مكنون الشخصية منذ النظرة الأولى. وجدير بالذكر أن مثل هذه العبارات المحكمة والبليغة - كتلك التي يحفل بها مسرح سينيكا وشكسبير - تستعصى في كثير من الأحيان على الترجمة.

وتعكس مسرحيات سوفوكليس السعة والعمق في خبرة المؤلف بالطبيعة الإنسانية. فهو يقدم نماذج بشرية كثيرة كما يخلق نماذج أخرى جديدة. حتى إننا من النادر أن نلاحظ تكرارا في شخصياته. حقا إن شخصيتي خريستوثيميس وإسميني تكادان أن تكونا أمودحا واحدا، ولكن ذلك لا يحدث مرة أخرى في مسرح سوفوكليس. فحتى عندما يقدم نفس الشخصية في مسرحيتين أو أكثر، نجده يعبر فيها ويعدل على نحو جذري. فكريون عنده يظهر في ثلاث مسرحيات، وفي كل مرة يتمتع بشخصية مخالفة للأخرى. ففي "أوديب في كولونوس" نجد كريون هذا وغدا شريرا، غليظ القلب. إذ عندما يرفض أوديب مقترحاته، يبدى مشاعر الحقد والخبث بحيث يحاول حرمان هذا الملك الأعمى الشريد من بنيه. أما في "أنتيغوني" فنجد كريون متشدداً متزمتاً، دون أن يعدم بعض الصفات الطيبة، فهو يقدس القوانين الصارمة للدولة، بل إنه يعتبر سجين مركزه الاجتماعي والسياسي أي أنه رجل دولة متعسف، ولا يستوعب المغزى البطولي لموقف أنتيغوني. إنه يخشى أن يظهر بمظهر الضعيف أمام امرأة. أما في "أوديب ملكا" فكريون إنسان بمعنى الكلمة الكامل، حتى إنه يكسب تعاطفنا، وعندما تقع الكارثة لا يشمت في غريمه ويبدل أقصى ما يستطيع في سبيل

أن يخفف عنه وطأة ما حدث.

يقع تركيز سوفوكليس على الإنسان، وتكن الإنسان عنده يظهر في صورة محسنة ومثالية. فبرغم أنه إبتعد عن الفخامة المبالغ فيها عند أيسخولوس، لم ينزل إلى حد الواقعية التي سحدها بعد ذلك عند يوريبيديس. فسوفوكليس مثل الفنانين التشكيليين الإغريق قدم نسخة للإنسان تشبه الأصل ولكنها أجمل. وشخصيات سوفوكليس شخصيات بشرية تعاني من الإنفعالات والعواطف العادية، ولكنها لازالت تحتفظ بمسحة شفافة من عظمة البطولة الملحمية القديمة، مما يبعدهم بالطبع عن كل ما هو وضعي وخسيس. قلما نجد وغدا في مسرح سوفوكليس، فكريون في "أوديب في كولونوس" يمثل إستثناء وحيدا ولم يتكرر وحتى الشخصيات الخبيثة عند سوفوكليس تتمتع ببعض الملامح المضيئة. إذ أن رذائلهم لا تتعدى حدة الغضب أو الميل للإنتقام أو الإسراف في الطموح، ولكنها لا تصل قط إلى الدناءة أو الجبن المزدول. ولقد أخبرنا أرسطو أنه نقل عن سوفوكليس نفسه القول بأنه "يرسم البشر كما ينبغي أن يكونوا، أما يوريبيديس فيصورهم كما هم (في الواقع)"^(٩٠).

لقد لاحظنا من قبل أن أيسخولوس الشاعر الدرامي يقف في ظل أيسخولوس المعلم الأخلاقي، بمعنى أن الحقائق الدينية والحكم الأخلاقية المستخلصة من الأساطير تؤكد وتبرز على نحو قد يعوق تطور الحدث الدرامي نفسه في كثير من الأحيان. أما عند سوفوكليس فقد تبادل هذان الجانبان للمسرح المكانة والموقع فيما بينهما، أي أن الأولوية صارت للحبكة الدرامية دون أن يؤدي ذلك إلى تعميم المحتوى الفكري للعمل الفني، أو يصيبه بالتسطيح والتعميم. فليست مسرحيات سوفوكليس مجرد لوحات مرسومة بعناية من حيث الشكل وخالية من حيث المغزى الأخلاقي. فإنفعالات وآلام البشرية مجسدة في هذه اللوحات مقترنة بقوانين العدالة والنظام الإلهي الخالد. يكمن في خلفية الصورة السوفوكلية مسار الأقدار الغامض وطرقها المتوية وتقلباتها الفجائية. وعندما توضع أعمال البشر بين عناصر

هذه الصورة لا بد من أن تكتسب فخامة وتأثيراً غير عاديين. ومع أن الهدف الأخلاقي في مسرحيات سوفوكليس ليس عريضاً بنفس الدرجة التي هو عليها عند أيسخولوس، إلا أنه لا يبدو طفيلياً في إطار مسرح سوفوكليس. وإذا اعتبرناه ثانوياً علينا أن نعرف أن ذلك مرسوم بعناية من قبل الشاعر، الذي أراد أن يكون ضمنياً وليس سافراً أو صارخاً. صفوة القول إن المضمون الفكري والأخلاقي يصبغ المسرحية السوفوكلية كلها بتأثير غير مرئي ولكنه محسوس.

ولعله من المفهوم ضمناً أن الوصول إلى إستخلاص موقف سوفوكليس الحقيقي من الدين والأخلاق ليس أمراً سهلاً، بل كان ولا يزال مثار جدال مستمر وخلاف حاد بين النقاد. ولكنه على أية حال لا يرى في الأساطير الإغريقية حقائق مسلم بها، وإنما مجرد تراث قصصي تصويري وتقليدي. حقاً إنه يعامل هذه الأساطير بكل إحترام ويتحدث عن الآلهة بكل ورع، فهذه الآلهة هي التي لا تزال تدير وتوجه مصائر البشر. فنبؤة أبوللون هي التي تنبأت بمصائب لايبوس وأوديب، وهي التي حثت أوربستيس على الانتقام. والربة أثينا هي التي دبرت خطة سقوط أياكس. ولا يترك سوفوكليس أية فرصة تتاح له لكي يؤكد طقوس العبادة التقليدية، بل يشيد بمدينة أثينا لأنها تعرف أكثر من غيرها كيف تكرم الآلهة بالطقوس الواجبة ("أوديب في كولونوس" أبيات ١٠٠٦-١٠٠٧). ومع ذلك فإن الانطباع العام الذي نخرج به يختلف تماماً عن إنطباعنا بالنسبة لمسرح أيسخولوس. فسوفوكليس يبدو أنضج وأعمق عقيدة من الرجل العادي البسيط المتعبد بالطقوس والصلوات. ومع أن سوفوكليس يحترم مثل هذه العبادات والصلوات ولا يخذلها إلا أنه يتخطاها. ويشترك سوفوكليس مع أيسخولوس في الاعتقاد بأن الكون يخضع لقوانين إلهية أبدية، لم تخلق أمس ولا اليوم بل هي موجودة في كل زمان ومكان، دون أن يعرف الإنسان متى جاءت بالضبط ("أنتيغوني" أبيات ٤٥٣-٤٥٧). إنها قوانين "مولودة في أعالي السماء، ولم تضعها أية سلالة بشرية، ولن يجرها النسيان قط إلى النوم" ("أوديب ملكا" أبيات ٨٦٥-٨٧٠). وترادف هذه

القوانين كلمات مثل العدالة والنظام وكذا "الطهارة الخاشعة قولاً وفعلاً" ("أنتيجونى" بيت ٤٥١، "أوديب فى كولونوس" بيت ١٣٨٢). ولم تنقش هذه القوانين على صخر أو حجر بل على قلوب البشر وفى ضمائر الناس ("أنتيجونى" بيت ٤٥٤-٤٥٥ *agrapta theon nomima*). ولذلك فهى تكشف للبعض وتحجب عن الآخرين. أنتيجونى مثلاً تعرفها وتستوعبها، أما كريون فهو أصم لا يسمع نصائحها. وغالباً ما تصطدم هذه القوانين السماوية غير المكتوبة بقوانين البشر الموضوعة، وبالطبع تخرج الأولى دائماً منتصرة. أما الذى يعصى أمرها مثل كريون فيعرف ولو بعد فوات الآوان أنه "من الأفضل السير على نهج القوانين التى وضعتها السماء إلى النهاية" ("أنتيجونى" بيت ١١١٣-١١١٤)^(٩١).

وجنباً إلى جنب مع هذه القوانين غير المكتوبة توجد قوة أخرى علوية تدير الكون. إنه زيوس الذى يبدو أحياناً عند سوفوكليس فى صورته التقليدية، وأحياناً

(٩١) يرى والدوك أن الصراع فى مسرحية "أنتيجونى" يقع بين هذه البطلة وكريون، أى أنه صراع بين إنسان وإنسان وليس بين إنسان وإله. ويرى نفس هذا الناقد أن أوديب فى "أوديب ملكاً" لا يصارع القدر كما يظن الكثيرون. وتأتى آراء والدوك هذه فى معرض رده على نظرية باورا فى تفسير مسرح سوفوكليس. ومع أن نظرية باورا قد إستقطبت الكثير من الإنتباه وتعد بحق من أساسيات الدراسات السوفوكلية، إلا أنها قد أثارت الكثير من الجدل. ومن المعارضين لها ويتمان.

Whitman, Sophocles, A study of Heroic Humanism (Harvard reprint 1966) pp. 27-28.

وفى هذا الكتاب (ص ٥-٦، ٢٤-٢٩ إلخ) يستعرض المؤلف أهم الدراسات والنظريات حول مسرح سوفوكليس. أما عن نظرية باورا فراجع:

Bowra, Sophoclean Tragedy (Oxford reprint 1970), passim.

ولقد أخطأ بعض الدارسين عندما اعتبر أنتيجونى ثورية تقف فى وجه الدكتاتور الطاغية كريون والصحيح أن المسرحية تقدم صراعاً مأساوياً بين شخصيتين كل منهما على حق فكريون يمثل القوانين الموضوعة أى الدولة (nomos) وتمثل أنتيجونى القوانين غير المكتوبة أى الطبيعة (physis) راجع:

Ahmed Etman, "A Light from Thucydides on the problem of Sophocles' "Antigone" and its tragic Meaning" 2nd International Colloquium on Thucydides, Athens 10 September 1997., L'Antiquité Classique (2001) pp. 1-7.

C.E. Hajistephanou, The use of Φύσις and its cognates in Greek Tragedy with special reference to character drawing. Diss. Nicosia Cyprus 1975.

أخرى يكتسب عنده صفات جديدة. وفي كلتا الحالتين فإنه هو زيوس الذى يشرف على تنفيذ قوانين السماء ويصرف العدالة، وينزل العقاب بالمارقين. فالآلهة قد تمهل ولكنها لا تهمل أبداً فى إنزال أشد العقاب بالمجرمين الذين يهجرون ما هو إلهى إلى ما هو شرير ("أوديب فى كولونوس" آيات ١٥٣٦-١٥٣٧). ويلتقى سوفوكليس فى ذلك مع أيسخولوس، وإن كان أقل منه تفاؤلاً بشأن مصير الإنسان. ذلك أن البرئ عند سوفوكليس لا يعفى دائماً من المأساة، بل ولا يجد الثواب اللائق ولا تكمية براءته من المعاناة وسوء الحظ الذى كثيراً ما يصيب من لا ذنب له. ها هى أنتيجونى تعاني مر المعاناة لأنها أطاعت قوانين السماء وخالفت قوانين الأرض. وأوديب دفع ثمننا باهظاً لذنب لم يكن هو المسئول عنها مسئولية كاملة. ويمكن أن نضيف إلى هذين المثليين أمثلة أخرى كفيلوكتيتيس وديانيرا.

قد يبدو من حديثنا هذا وللوهلة الأولى أن سوفوكليس يؤكد ما سبق أن قال به أيسخولوس أى توارث اللعنة. بيد أن موقف سوفوكليس ليس كذلك بتاتاً. حقاً إنه يعترف بوجود المعاناة بلا ذنب، ولكنه لا يحاول التوفيق بين هذه الحقيقة المرة وفكرة العدالة السماوية، وهذا ما شغل أيسخولوس بالدرجة الأولى. أما عند سوفوكليس فإنه ينبغى القبول بفكرة المعاناة أحياناً بلا ذنب على أساس أنها جزء من نظام الكون الذى لا يمكن للإنسان الوصول إلى كنهه قوانينه. فضلاً عن أن هذه القوانين غامضة بطبيعتها، إذ يجب ألا ننسى أن الإله إذا أخفى شيئاً لا يستطيع الإنسان مهما كان أن يكتشفه، وإن بحث طول عمره (شذرة ٨٣٣). فقدّر الإنسان أن يواجه ما لا يعرفه أو ما هو غير مؤكد. وما الناس إلا أشباح وظلال تنقضى ساعات إزدهارهم بسرعة هائلة، وتتساقط أعمارهم بسهولة تساقط أوراق الشجر، ومن الحمق التدبير للغد البعيد ("بنات تراخيس" بيت ٤٩٣). ومع ذلك فعالم سوفوكليس تحكمه وتسيره قوانين إلهية^(٩٢)، ولو أنه من العسير على الإنسان

إستيعاب أو تفسير هذه القوانين، وما عليه إلا أن يقدسها، فهذا أفضل ما يمكن أن يعمل به ("فيلوكيتيس" بيت ١٤٤٠). أى أن ما يفيد الإنسان بحق فى عالم سوفوكليس هو الخشوع للآلهة، والإعتدال فى العيش، والتواضع. تقول الرببة أثينة لأوديسيوس فى مسرحية "أياس" (أبيات ١٢٧-١٣٣) "من الآن فصاعدا لا تفه بأى كلمة نابية تسمى للآلهة، ولا تزهو بنفسك، ولو بلغت من القوة شأوا عظيما أو جمعت من الثروة شيئا كثيرا. فيوم واحد فقط يكفى لقلب السعادة البشرية رأسا على عقب. والآلهة تحب المعتدلين وتبغض فاعلى الشر".

يقول أباس سوفوكليس "كل يوم من أيام حياتنا لا يفعل شيئا سوى أنه يقربنا من مماتنا" ("أياس" بيت ٤٧٣). وتقول الجوقة فى "أوديب ملكا" (أبيات ١١٨٦-١١٩٢) "ليست الحياة سوى ظلال، وما أن يلد الإنسان سعيدا حتى يهوى (إلى الشقاء)". والجوقة هى التى تقول أيضا فى "أوديب فى كولونوس" (أبيات ١٢١٥ وما يليه) "من الأفضل ألا يكون الإنسان قد ولد قط، أما إذا حدث وولد فلا خير يبقى له سوى أن يرحل بأقصى سرعة ممكنة عائدا إلى حيث كان قد جاء". ويتخذ بعض النقاد من هذه الأقوال دليلا على أن تشاؤم سوفوكليس كان مطبقاً وطاغياً، وهو أمر لا يتفق مع ما عرف عن حياة سوفوكليس وطباعه، ولا سيما تحليه بروح السكينة وغمته بالسعادة فى حياته ومماته كما سبق أن أئنا. بل إن أبطاله - لاسيما أباس وأنتيجوني - يذهبون إلى الموت بإختيارهم. وبغض النظر عن الأسى والأسف الشديدين اللذين يصاحبان هذا الموت، فإن هؤلاء الأبطال يودعون الحياة والطبيعة من حولهم وداع العشاق.

ولعل السخرية - أو المفارقة - التراجيدية وسيلة شائعة فى الأدب المسرحى بعامه. وهى فى العادة تنجم عن أن كارثة ما على وشك الوقوع ويعرفها الجمهور أو يتنبأ بها ويتوقعها، بينما بعض شخصيات المسرحية أو كلهم لا يدركون شيئا عنها. وفى مثل هذا الموقف يكتسب الحوار الدائر بين الممثلين إزدواجية مثيرة، إذ يصبح له معنيان أحدهما ظاهر أو خارجى يتعامل به الممثلون ويتصرفون على هديه

وهو المعنى الخاطئ. أما الآخر فهو المعنى الخفي أو الداخلي الذي يظن إليه النظارة ويستشفونه من بين السطور وما وراء الكلمات. ولقد ازدهر هذا الأسلوب الساخر في المسرح الإغريقي التراجيدي، وساعد على ذلك قيام هذا المسرح على موضوعات أسطورية معروفة لدى جمهور المتفرجين. إذ سهل ذلك على المؤلف أن يستغل الرموز والإيحاءات أروع إستغلال. بيد أن سوفوكليس قد بز جميع شعراء التراجيديا الإغريق في روعة وطرافة السخرية أو المفارقة التراجيدية التي سادت مسرحه وأصبحت سمة مميزة له.

وهناك نوع من السخرية المتعمدة والمكشوفة، كأن تستقبل كليتمنسرا أيسخولوس زوجها أجامنون العائد بعد غياب طويل بالترحاب، بينما هي في الواقع تقوده إلى حتفه، بل ستقتله هي نفسها ويعون من عشيقها. تقول كليتمنسرا عندما تأمر بأن يفرش طريقه بالبساط الأحمر إن "العدالة قد قادتني إلى منزله، بعد أن كان الأمل في عودته مفقوداً" (أيسخولوس "أجامنون" أبيات ٩١٠-٩١٣). وهي بهذا القول قد أعطتنا الدرس المستفاد من الموقف كله، وهو درس يشمل أيضاً المفارقة التراجيدية المقصودة أو المستهدفة أصلاً. وقد نجد مثل هذا النوع من المفارقات التراجيدية في مسرح سوفوكليس، بيد أنه يضاف عليه مسحة من الغموض والتعقيد بحيث لا يكون المشاهد - والممثل أحياناً - على يقين من المعنى المقصود. فعندما قتلت كليتمنسرا في مسرحية "إليكترا" وعاد أيجيسثوس منتشياً بعد أن سمع أنباء موت أوريسيتيس - وهي أنباء ملفقة - يدخل القصر ويرى جثة على الأرض. فيفرح ظناً منه أنها جثة أوريسيتيس، بينما هي في الواقع جثة عشيقته الحبيبة كليتمنسرا التي قتلها أوريسيتيس نفسه. وعليناً أن نتصور مدى السخرية في الحوار الذي يدور بينه وبين إليكترا.

تميزت المفارقات التراجيدية السوفوكلية بالإثارة الناجمة عن أن المتحدث نفسه هو موضوع السخرية. فهو مثلاً لا يرى ما يهدده من خطر، ولا يستوعب كل ما يقال له أو يفهمه بطريقته الخاصة غير الصحيحة. ومن ثم فإن كلمات مثل

هذه الشخصية التي ربما تستهدف ظاهرياً بث التفاضل وتخفيف الآلام تغوص بنا في الجراح إلى الأعماق. ولا يقتصر الأمر على الكلمات بل يمتد إلى الموقف كله، إذ يحدث تناقض حاد بين الشخصية ضحية المأساة والمفارقة التراجيدية من جهة، والبهجة التي ينغمس فيها من جهة أخرى. وهى بهجة قد تجعلنا نبسم وقلبنا ملي بالأسى والأسف أو الخوف والشفقة بسبب الجو الخانق والغموض المحيط بالموقف برمته. وفي مثل هذه الحالة يكون تأثير المفارقة التراجيدية أقوى من أية كلمات مباشرة وإن كانت مفعمة بالسخرية. ومثل هذا النوع السرفوكللي من المفارقات التراجيدية^(٩٣) لا وجود له عند أيسخولوس، وليس شائعاً في المسرح الحديث. ولكن يوريبيديس قد أتقنه ولاسيما في "عابدات باكخوس" كما سنرى.

ومن بين كافة مؤلفي المسرح القديم والحديث لا يوجد من يستطيع مجازاة سوفوكليس في براعة استخدام هذا الأسلوب الساخر في الكتابة الدرامية. ونعنى رسم مشاهد كاملة مفعمة من أولها إلى آخرها بالمفارقات التراجيدية. لم يفلح أحد من المؤلفين القدامى والحديثين في تصوير عجز الإنسان وقصر نظره كما فعل سوفوكليس معتمداً على مثل هذه المفارقات. ها هو أباس يقف وسط أشلاء الأغنام التي ذبحها تواقنا منه أنها القواد الإغريق أعداؤه، إنه وقد فقد الوعي ينتشى بهذه المذبحة المشينة متخيلاً أنه قد انتقم شر انتقام من غرمانه. ومثل هذه الحالة التي تردى فيها هذا البطل الهام تريد من إشفاقنا عليه رغم كلمات الزهو والنشوة التي ينطق بها، ولاسيما عندما يخاطب الربة أثينة ويعدّها بأنه "سيزين معبدها بأسلاب ذهبية في مقابل المجد الذي حققه (بهذه المذبحة المخزية)" ("آياس" أبيات ٩١-١١٧). بل تعتبر السخرية التراجيدية هي السمة الغالبة والمحور

Ahmed Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, pp. 93 n. 2, 144, 190, 196, (٩٣) 197, 199 n.1; cf. S.M. Adams, Sophocles the Playwright, (Toronto 1957) p. 121; G.M. Kirkwood, "The Dramatic role of the Chorus in Sophocles", Phoenix VIII (1954), pp. 1-22 esp. pp. 8-9; T.B.L. Webster, An Introduction to Sophocles, (Methuen 1969), pp. 117 ff.; Winnington-Ingram, JHS XCI (1971), pp. 132 ff.

الرئيسي للحدث الدرامي في مسرحيتي "بنات تراخيس" و "أوديب ملكا". ففي المسرحية الأولى تبرز ملامح التناقض الحاد بين المظهر والجوهر، وبين ما تتوقع ديانيرا وما يقع لها بالفعل.

أما في "أوديب ملكا" فيبدو بطلها منذ بداية المسرحية مزبعا على قمة المجد مزدهرا حظه، تحيط به جماهير شعبه راکعة متوسلة، ويخاطبه الكاهن قائلا "يا أحكم الناس في التعامل مع صروف الدهر وما تأتي به أقدار السماء" ("أوديب ملكا" أبيات ٣٣-٤٣). هذه هي حالة أوديب في المسرحية التي يشاهدها جمهور يعرف الأسطورة الأصلية التي تنتهي نهاية مؤلمة، إذ بعد وقت قصير ستبطل السماء بهذا الملك الجبار وتهوى به من العلياء إلى الحضيض. ومن ثم فإن كل كلمة تتحدث عن السعادة والنشوة والملك والأبهة وما إلى ذلك سيكون لها صدى مخالف في نفوس المشاهدين. إذ سيرون فيها مفارقة تراجيدية مؤثرة، لأنها تصور قصور الإدراك البشري. وتصل الأحداث وكذا المفارقة التراجيدية إلى الذروة عندما يصر أوديب على العثور على القاتل والانتقام منه، لأن هذه المسألة "لا تشغله من أجل غرباء بل لأنها تهمه شخصا"، فالجمهور يعرف أنه هو القاتل المطلوب العثور عليه. وناهيك عن السخرية المريرة المحتملة في قول أوديب لأمه وزوجته يوكاستي إنه طالما تعيش أمه - وهو يعني زوجة ملك كورنثة التي يظن أنها أمه - فإن خطر الزواج من الأم الذي تنبأت به نبوءة دلفي^(٩٤) ليس أمرا مستبعدا. لقد بلغ من أمر أوديب أنه يلعن قاتل أبيه لايوس ويتوعده، ويزيد على ذلك قوله "وإن كان يقطن بيتي فلتنزل كل تلك اللعنات على رأسي أنا" (أبيات ٢٤٦-٢٥١). كل هذه

(٩٤) عن النبؤات في الفكر الإغريقي عامة والتراجيديا خاصة راجع:

H.W. Parke, Greek Oracles, Hutchinson University Library, London 1967 reprint 1972.

P. Nearchou, To Menyma tou Apollona (in Greek). Kosmopolis 1995.

ونوقشت حديثاً رسالة الدكتوراه التالية:

السيد أحمد عبد السلام الراوى، الصياغة اللغوية للنبوءة في التراجيديا الإغريقية ووظيفتها في البناء

الدرامي. كلية الآداب - جامعة القاهرة ١٩٩٧.

الأقوال وغيرها الكثير تجعل من مسرحية "أوديب ملكا" آية في فن إستخدام المفارقات الزاجيدية^(٩٥).

وكما هو معروف فإننا ندين للنحاة ببقاء مسرحيات كل من أيسخولوس وسوفوكليس، إذ احتفظوا بها لأنها نماذج صالحة للدرس. وفي مرحلة مبكرة كانت المسرحيات السبع الباقية من سوفوكليس هي التي حظيت بمثل هذا الاختيار والدرس. ولكن هذا العدد قل إلى ثلاث مسرحيات فقط إبان العصر البيزنطي وهي "أيباس" و "إليكثرا" و "أوديب ملكا"، إذ قرئت هذه المسرحيات بعناية وكتبت تعليقات عليها بواسطة فقهاء بيزنطة (أو القنسطنطينية). ولا معنى هذا أن المسرحيات الأربع الأخرى قد أهملت تماما كما حدث بالنسبة لمسرحيات أيسخولوس الأربع التي لم يقع عليها الاختيار كما سبق أن أئنا. وترتب على ذلك أن مسرحيات سوفوكليس السبع الباقية وصلتنا في حالة أفضل من مسرحيات أيسخولوس، بل إنها وصلتنا في عدة مخطوطات^(٩٦). لقد أختيرت هذه المسرحيات بعد دراسة دقيقة لتناج سوفوكليس كله، ومع ذلك فإنها لا تفيدنا كثيرا من حيث إلقاء الضوء على تطور سوفوكليس مؤلفاً مسرحياً. في حين أن مسرحيات أيسخولوس مفيدة للغاية في هذا الصدد. ويرجع أن إختيار مسرحيات سوفوكليس كان يستهدف إنتقاء أفضل ما كتب الشاعر. فنحن نعرف أن أرسطو قد أظهر إعجابه الشديد بمسرحية "أوديب ملكا" في كتابه "فن الشعر"، حيث إعتبرها النموذج الكامل للتأليف

(٩٥) Sh. Kawashima, "Tyche, hybris and Jocasta. The second stasimon of the *Oedipus Tyrannus*", IMAGDD (1987), pp. 185-190.

وقارن رسالة الدكتوراه التالية:

إيمان على عز الدين إسماعيل، توخي Tyche الربة والمفهوم في الدراما الإغريقية، كلية الآداب جامعة عين شمس ١٩٩٧.

(٩٦) عن مخطوطات سوفوكليس وطبعاته راجع: Lesky, Greek Tragedy, pp. 219-221.

وجدير بالذكر أن لمسرحيات سوفوكليس السبع مخطوطين مهمين أحدهما هو Laurentianus XXXII في فلورنسة بإيطاليا ويعود للقرن الحادي عشر أو أواخر العاشر الميلادي. أما الثاني فهو Parisinus 2712 ويوجد بالمكتبة القومية الفرنسية بباريس ويعود للقرن الثالث عشر الميلادي. والمخطوط الأول هو الأكثر أهمية لأنه الأقدم والأسلم

الدرامي عند الإغريق. يضاف إلى ذلك أن جامعي "المختارات" قد اعتبروا هذه المسرحية جنبا إلى جنب مع "أوديب فى كولونوس" و "إليكترا" و "أنتيجونى" روائع الفن السوفوكلى. وبالفعل كانت هذه المسرحيات الأربع ذات شعبية واسعة لدى النقاد وفى أوساط القراء بصفة عامة إبان العصر السكندرى، بل إنه قد أعيد عرضها آنذاك. ومع أن المسرحيات الثلاث الأخرى "أياس" و "بنات تراخيس" و "فيلوكيتيس" لم تحظ بمثل هذا الاهتمام والحفاوة، إلا أنها كانت تعتبر أيضاً على نفس المستوى من الجودة مثل المسرحيات الأربع سالفة الذكر. فعلق عليها واقتبس منها كتاب مثل ستوبايوس وديو خريسوستوموس وشيشرون^(٩٧). ولازال سوفوكليس هو الشاعر المفضل فى العصر الحديث^(٩٨) من بين شعراء المسرح الإغريق جميعا من حيث العروض المسرحية.

وبالنسبة لتأريخ مسرحيات سوفوكليس السبع فإننا لا نملك دلائل كافية لكى نقطع بالزمن الدقيق والمحدد لعرض كل مسرحية. وكل الذى وصلنا من معلومات يستقى منه أن "فيلوكيتيس" عرضت عام ٤٠٩ وأن "أوديب فى كولونوس" نظمت قبيل وفاة المؤلف وعرضت لأول مرة عام ٤٠١ أى بعد وثلاثه بخمس سنوات على الأقل. هذه هى كل النتائج التى يمكن إستخلاصها من معلوماتنا الخارجية الضئيلة. ولكن النقاد قد حاولوا الوصول إلى نتائج أخرى من تحليل النصوص نفسها، أى باستخلاص دلائل داخلية. فبدراسة الحوار فى

(٩٧) ظهرت أول طبعة لسوفوكليس عام ١٥٠٢م وليوريديس عام ١٥٠٣م ولأيسخولوس عام ١٥١٨م وذلك فى مطبعة ألدوس Aldus فى فينيسيا (البندقية). وعن رحلة النصوص المسرحية الإغريقية إلينا بصفة عامة أنظر:

Lesky, Greek Tragedy. pp. 209 ff.; B.A. Van Groningen, Traité d'Histoire et de Critique de textes grecs (transl. into Greek Athens 1980), passim.

(٩٨) تقول بير أن مسرحيتي "بنات تراخيس" و "فيلوكيتيس" لم تحظيا بالعرض المسرحى فى العصر الحديث. بيد أن هذه معلومة قديمة لم تعد بعد صحيحة لأن مهرجانات إحياء المسرح الإغريقى التى تقام فى بلاد اليونان الحديثة كل صيف فى مسرح هيروديس أتيكوس وإبيداوروس وغيرهما قد قدمت هاتين المسرحيتين أكثر من مرة.

cf. Bieber, History of Greek and Roman Theatre, p. 266.

مسرحيات سوفوكليس وتطوره من مسرحية إلى أخرى يمكن الوصول إلى تواريخ تقريبية. وعلى سبيل المثال نجد أن سوفوكليس في المسرحيات المبكرة لم يكن يلجأ إلى تقسيم البيت الإيامبي أو "التشطير" بين متحدثين أو أكثر فيما يعرف باسم "الأنتيلابي" Antilabe^(٩٩). وهي وسيلة لم يلجأ إليها أيسخولوس في كل مسرحياته الباقية سوى مرتين فقط ("السبعة" بيت ٢١٧، "تروميثوس" بيت ٩٨٠). أما عند سوفوكليس فإننا نلاحظ تزايداً في عدد مرات اللجوء لهذه الوسيلة كلما تقدمنا للأمام زمنياً. في "أنتيغوني" لا وجود لهذا التشطير البتة، وفي "أياس" و "بنات تراخيس" لا يستخدم إلا في مرات قليلة. ولكنه في "فيلوكيتيس" و "أوديب في كولونوس" يستخدم بكثرة ملحوظة، مما يشي بأن هاتين المسرحيتين من نتاج السنوات الأخيرة لسوفوكليس. ويمكن ترتيب مسرحيات سوفوكليس تصاعدياً من حيث استخدام هذه الوسيلة كما يلي:-

"أنتيغوني"	= صفر
"بنات تراخيس"	= ٤
"أياس"	= ٨
"أوديب ملكا"	= ١٢
"إليكترا"	= ٢٧
"فيلوكيتيس"	= ٣٢
"أوديب في كولونوس"	= ٥٠

وبناء على هذه القائمة رتب النقاد المسرحيات من حيث تاريخ عرضها بيد أن هناك دلالات داخلية أخرى كثيرة، من بينها استخدام الممثل الثالث، وجدير بالملاحظة أن عدد المشاهد التي يشارك فيها أقل في "أنتيغوني" و "أياس" و "بنات تراخيس" من المسرحيات

(٩٩) 'نظر أحمد عثمان: "الماتنة والبذور الدرامية في فنونا الشعبية على ضوء معطيات المسرح الإغريقي" مجلد

"البيان" الكويتية العدد ١٨٤ (يوليو ١٩٨١) ص ٤٣-٥٢.

الأخرى. وبناء على كل تلك الدلائل يرى هيغ أن مسرحيات سوفوكليس قد عرضت بالترتيب التالي: "أنتيجوني"، "أياس"، "بنات تراخيس"، "إليكترا"، "أوديب ملكا"، "فيلوكيتيس"، "أوديب في كولونوس"^(١٠٠).

يربط بونارد بين مسرحية "أنتيجوني" والبارثون من جهة، ويعتبر سوفوكليس وبريكليس وفيدياس ثالوثا عبقريا أفرزته أثينا في قمة إزدهارها من جهة أخرى^(١٠١). وهناك رواية تقول إن انتخاب سوفوكليس قائدا في حملة ساموس جاء نتيجة نجاحه في عرض مسرحية "أنتيجوني"، وعلى هذا الأساس فإنها قد تكون عرضت في ربيع ٤٤٢/٤٤١. ومع ذلك ينبغي ألا نعول كثيرا على ذلك. وهناك رواية أخرى تقول بأنها كانت المسرحية رقم ٣٢ في إنتاج سوفوكليس كله. وموضوع المسرحية هو القرار الذي أصدره كريون بمنع دفن بولينيكس وتمرد أنتيجوني على هذا القرار بالإصرار على دفن أخيها مضحية بنفسها في سبيل ذلك. ويبدو أن أحدا من الشعراء لم يعالج هذا الموضوع من قبل، وإن كان يعتبر مكملا لقصة "السبعة" الأيسخولية ووردت له إشارة عابرة هناك. وقد يكون الهدف من نظم مسرحية "أنتيجوني" هو تمجيد مدينة أثينا والأثينيين الذين قاموا بدفن قوات الغزو الأرجى لطيبة كما يفهم من المسرحية. كان سوفوكليس إذن أول من عالج هذا الموضوع في مسرحية كاملة وتبعه في ذلك يوريبيديس الذي كانت مسرحيته "أنتيجوني" أكثر إلتصاقا بالحياة المنزلية على ما يبدو، لأنها أعطت أهمية خاصة لموضوع خطبة البطلة، وإنتهت نهاية سعيدة بزواجها من هايمون وياله ما يعلن نبوءة عن مستقبلها الزاهر. ولقد دارت مناقشات طويلة - لم تنته بعد - حول مغزى مسرحية سوفوكليس "أنتيجوني" التي تقوم على الصراع بين القانون البشري والقوانين غير المكتوبة التي ترسب في ضمير الإنسان والزمان. وهناك أسئلة عديدة مطروحة لم تجد بعد الإجابات الشافية. هل أنتيجوني بريئة ذهبت ضحية الظروف؟ أم أن كريون وأنتيجوني مذنبان، لأن الأول أغفل القوانين الإلهية، أما هي فقد تمردت على النظام القائم بالمدينة؟ ومن هو بطل المسرحية كريون أم أنتيجوني؟

Haigh, op, cit., pp. 179 ff.

(١٠٠)

Bonnard, op, cit., p. 186.

(١٠١)

ولعل سوفوكليس نفسه قد تعتمد ألا يساعد مشاهديه أو قراءه على الوصول إلى إجابات محددة لهذه الأسئلة. بدليل أنه جعل الجوقة تتذبذب في مواقفها إزاء هذه القضايا. ففي حين لا توافق صراحة على قرار كريون، تؤنب أنتيجوني على العصيان. مع أن هذا التذبذب في الرأي ليس بالأمر الجديد أو الفريد في مسرح سوفوكليس وجوفاته. وعلى أية حال تميل الجوقة في نهاية المسرحية إلى معرفة الحقيقة، وتخبر كريون بأنه كان السبب في كل المصائب وأن الخشوع للآلهة ينبغي أن يكون مستديماً (أبيات ١٢٥٧-١٢٦٠، ١٣٤٩-١١١٤). وكل ذلك قد يعتبر مؤشراً لموقف سوفوكليس النهائي من المعضلة الأساسية بالمسرحية. وشخصية أنتيجوني نفسها تعد من أروع شخصيات المسرح الإغريقي، فهي المذنب بلا ذنب أو التي إرتكبت "جرائم مقدسة". فهي وإن كانت تشبه إليكترا في صلابتها تفوق عليها في حبها لذويها لاسيما أخيها، ولا تتعطش للانتقام من أحد كما هو الحال بالنسبة لإليكترا. ويأخذ بعض النقاد على أنتيجوني سوفوكليس قولها إنها ما كانت لتقدم على التضحية بنفسها في سبيل دفن إنسان آخر سوى أخيها، لأن الزوج والإبن يمكن تعويضهما، أما وقد مات والداها فأني لها بتعويض أخيها (أبيات ٩٠٤-٩١٢). وذهب البعض إلى حد القول بأن هذه الفقرة مقحمة على النص وإلا فإنها هفوة إنزلق إليها سوفوكليس على غير توقع^(١٠٢). بيد أننا نرى هذا القول طبعياً جداً ويستهدف تأكيد إصرار أنتيجوني على دفن جثة أخيها، وهو العنصر الرئيسي في شخصيتها. بل وفي المسرحية برمتها^(١٠٣).

Haigh, op, cit., p. 185.

(١٠٢)

Ahmed Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, pp. 72-74.

(١٠٣)

Idem: "A Light from Thucydides on the problem of Sophocles' "Antigone" and its tragic Meaning" 2nd International Colloquium on Thucydides, Athens 10 September 1997., L'Antiquité Classique (2001) pp. 1-7.

H. Rohdich, Antigone: Beitrag zu einer Theorie des sophokleischen Helden. Heidelberg 1980.

وتقوم مسرحية "أياس" على فكرة ضرورة الاعتدال وعدم الغرور في عز الازدهار وأوج الانتصار. فأياس بطل ذو قوة وبأس بلغ شأوا عظيما من الجند، ولكنه يعاني من الزهو والصلف اللذان وصلا به إلى حد إزدراء العون الإلهي قائلا في تحد سافر وتعجب ساخر: "هل يستطيع أى جبان أن يحقق الانتصارات بعون الآلهة مهما كان؟". وعندما أتت الربة أثينة تشجعه وتحضه على القتال أمرها بأن تذهب إلى أى إنسان آخر، أما هو فلا حاجة به إلى وقوفها بجواره (أبيات ٧٦٧، ٧٧٠-٧٧٥). وفي النهاية يقنع أياس ضحية القوى التي إحتقرها فتسحقه في لحظة إنتصاره المزعوم. ويتعمق درس المسرحية بوجود شخصية أوديسيوس فيها، فهو الذى يأتى كالنقيض الشارح لشخصية أياس لأنه معتدل وحذر إلى حد بعيد. وهو ينفر حتى من سقوط غريمه وموته أى أياس، ويقول إنه هو نفسه سيحتاج يوما ما إلى الدفن مثله، ومن ثم يرفض بشدة أن يحرم حق الدفن. ومع ذلك فإن برود أوديسيوس ونفعيته تجعلنا نميل إلى أياس ونفضله عليه برغم ما به من نقائص، لأنه الأكثر دفاً وحيوية وقربا منا. ولقد أخذ سوفوكليس مادته الخام من ملحمتي "الأثيوبية" و "الإلياذة الصغيرة"، بيد إنه خالفهما في التفاصيل. فهو يعزو هزيمة أياس في الصراع حول الفوز بأسلحة أخيلليوس لا إلى شهادة الطرواديين، بل إلى دسائس ولدى أتريوس. وهو بذلك يوفر سببا قويا وتهيذا دراميا كافياً لعنف الإنتقام الذى يزمع أياس تنفيذه في غرمانه. ولقد عاج أيسخولوس نفس الموضوع في مسرحية "الأسيرات الطراقيات"، حيث يتم فيها سرد ووصف حادثة إنتحار أياس دون عرضها على المسرح. أما سوفوكليس فقد خالف العرف الإغريقي وعرض حادثة الإنتحار العنيفة على الجمهور. وفي المسرح الإغريقي كله لم يتكرر هذا قط سوى ما حدث في "المستجيرات" ليوريبيديس، حيث تلقى إفادنى بنفسها من فوق صخرة على مقبرة زوجها. على أية حال فإن المشهد السوفوكلي يعكس إنفعالا قويا بهذه المعاناة pathos المروعة^(١٠٤). وقد جاء

حديث أياس قبل الإنتحار غاية في الحزن العميق لأنه ينفذ إلى قلب المشاهد مباشرة، إذ ليس به ما ينم عن حماس كاذب أو ضعف واهن. لقد عاد أياس إلى وعيه وذهب عنه جنونه، وهو الآن يتحدث في قوة وهدوء وعظمة ساحرة. وقد يزداد فهمنا لمغزى هذا الحديث وتأثيره إذا تذكرنا أنه صادر عن بطل أتيكى قومي تدعى بعض الأسر أنها من نسله وصلبه. كما أن موطنه الأصلي هو جزيرة سلاميس، التي يمكن رؤيتها من مسرح ديونيسوس عند سفح الأكروبوليس، الذي كانت تعرض به هذه المسرحية.

ولقد أثارت بنية مسرحية "أياس" جدلاً غنياً بين النقاد، على أساس أن الجزء الأول منها يتمتع بتماسك الحبكة الدرامية وصلابة عقدها التي تصل إلى الذروة عندما إنخدعت تكميسا والجوقة، فإخترطوا في فرح غامر على إثر ما ترامى إلى الأسماك من أنباء عن شفاء أياس من جنونه. ولكن ما أن تنتهي لحظات النشوة هذه حتى تقع الكارثة المروعة. هكذا يمهد سوفوكليس دائماً للكارثة، إذ يقدم لها بإشاعة جو من الفرح الكاذب والسرور الخادع، مما يحدث مفارقة تراجيدية ساخرة وميزة للفن السوفوكلي. على أية حال فبعد أن مات أياس فزت الأحداث ولم يعد هناك جديد يحرك ركودها. وندخل في الجزء الذي يمكن أن نسميه "ما بعد (أو حتى ما هو ضد) الذروة" anticlimax إذا أخذنا برأى النقاد. فهي مناقشات مطولة وذهنية - بلغة نقاد مسرحنا العربي الحديث - *sophismata*، أي كما يقول أحد المعلقين القدامى أحاديث لا علاقة لها بالتراجيدية *oikeia* *ouk* *tragodias*. ولم تعد هذه المسرحية المدافعين عن وحدتها الدرامية. ولن نخوض في تفاصيل آراء هؤلاء ونكتفى بالإشارة فقط إلى أن حياة المواطن الإغريقي لا تنتهي بالموت، وأن متابعة مصيره فيما بعد الرحيل عن الدنيا تدخل في صميم التفكير الدرامي الإغريقي. فما بالناس بيطل قومي أتيكى مثل أياس الذي يصارع بطلين من البلوبونيسوس هما ولدا أتريروس؟ وبناء على ما تقدم فإن الجزء الأخير من "أياس" ينسجم مع الروح الإغريقية والرؤية المأساوية للحياة والموت

والبطولة^(١٠٥).

أما 'بنات تراخيس' فتشكل لغزا محيرا أمام النقاد. إذ ذهب بعضهم إلى حد تمنى ألا تكون هذه المسرحية من تأليف سوفوكليس، حتى لا تسبى إلى مكاتبة العظيمة في تاريخ الدراما، وإلا فليتها قد ضاعت في حين يرى آخرون أنها من روائع سوفوكليس جنبا إلى جنب مع "أوديب ملكا"^(١٠٦). وربما يعود السبب في إنتقاد هذه المسرحية إلى الإصرار على مقارنتها بمسرحيات يوريبيديس ذات الموضوع المشابه لموضوعها مثل "هيوليتوس" و "ميديا". وهذا الإصرار هو الذى قاد بعض النقاد إلى الخطأ. إذ قالوا بأن سوفوكليس أراد - وفشل فيما أراد - أن يصور بطلته ديانيرا وقد ركبها جنون الغيرة، وهذا ما ستتحول إليه فيما بعد عند أوفيدوس^(١٠٧)، وفي مسرحية سينيكا "هرقل فوق جبل أويتا"^(١٠٨). والواقع أن سوفوكليس أراد أن يصور عذوبة وإخلاص الزوجة الوفية ديانيرا، التى مع أن ضعفها وسلبيتها وإستسلامها لحب زوجها المتقلب قد يبدو أمرا مبالغا فيه، إلا أنه يريدنا تعاطفا معها. ولم يقتصر الخلاف بين النقاد على مضمون المسرحية بل إمتد إلى تاريخها^(١٠٩) فكل منهم يؤرخها حسبما يتفق مع فهمه وتفسيره لها ولبنيتها الدرامية. إذ يعتقد بعض الدارسين أنها مسرحية مزدوجة البنية تقوم بالبطولة فيها شخصيتان رئيسيتان، أى ديانيرا فى نصفها الأول وهرقل فى نصفها الثانى.

Ahmed Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, pp. 72 ff. (١٠٥)

وراجع مقدمة ترجمة: "بنات تراخيس" التى سبقت الإشارة إليها

M. Alexiou, The ritual lament in Greek Tradition. Cambridge University Press 1974

P. Burian, "Supplication and hero-cult in Sophocles' *Ajax*", GRBS 13 (1972), pp. 151-6.

M. Slicherl, "The Tragic Issue in Sophocles' *Ajax*" YCLS 25 (1977) pp. 67-98.

Ahmed Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, passim esp. pp. 71-82. (١٠٦)

Ov., Met. IX, 134 ff. (١٠٧)

(١٠٨) سينيكا "هرقل فوق جبل أويتا" (ترجمة وتقديم: أحمد عثمان) ص ١٢٨ وما يليها

Ahmed Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, p. 74 n.6. (١٠٩)

ويقولون أكثر من ذلك إن الشاعر لم يربط بين هاتين الشخصيتين ولا هذين الجزئين ربطاً جيداً. وهم يعتبرون أن الجزء الذي يتلو موت ديانيرا ودخول هرقل نصف ميت إلى المشهد وحتى النهاية هو جزء زائد، أى يمثل "ما بعد الذروة" anticlimax. ونحن نرى أن سوء فهم بنية هذه المسرحية ومغزاها يعود بالأساس إلى إنكار أنها مسرحية تستهدف تأليه البطل هرقل تأليهاً مأساوياً. وهذا موضوع قد سبق أن تناولناه بالتفصيل فى مجال آخر^(١١٠).

وإذا كانت "حاملات القرايين" لأيسخولوس تتوسط ثلاثية "الأوريستيا"، ومن ثم كانت وظيفتها الأساسية مواصلة ما قد ورد فى "أجاممنون" والتمهيد لما سيحدث فى "الصافحات"، أى إيقاف سلسلة الإنتقام المتواصلة التى تستلزم عقاب الجريمة بجريمة تستوجب العقاب بدورها. وبعبارة أخرى إدخال عنصر الرأفة بالجرمين المتورطين والذين لا ذنب لهم فى حقيقة الأمر. فإن "إليكترا" سوفوكليس مسرحية قائمة بذاتها وبحاجة إلى أن تنتهى نهاية مقنعة. ولذلك عاد سوفوكليس إلى الرواية الهومرية، فصور مقتل كليتمنسرا عملاً من أعمال القصاص العادل الذى لا يستدعى بالضرورة مزيداً من الشك والجدل. إذ جعل هذا الإنتقام يتم بناء على أوامر صريحة من أبوللون. ومن هنا تتبع الاختلافات بين المسرحيتين. تبدأ "حاملات القرايين" الأيسخولية بنات الجوقة يلبسن الحداد ويتحلقن حول قبر أجاممنون، أما عند سوفوكليس فلا وجود لهذا القبر على المسرح. وهذا أمر فى حد ذاته كفى بتغيير الجو العام الذى أصبح فى مسرحية سوفوكليس أكثر إنفتاحاً وبهجة من جو "حاملات القرايين" المكفهر. بل إن الحدث السوفوكلى يبدأ مع إشراقة الشمس وزقزقة العصافير (أبيات ١٧-١٩)، ويوحى كل شئ بأن يوم الخلاص على الأبواب. وتتركز

Ibidem, passim.

(١١٠)

هذا وجدير بالذكر أن بير (أنظر أعلاه ص ٣٣٧ حاشية رقم ٩٨) تقول إن هذه المسرحية لم تعرض قط فى العصر الحديث، وهى معلومة قديمة لم تعد بعد صحيحة لأن هذه الباحثة لم يتسنى لها مشاهدة مهرجانات إحياء المسرح الإغريقى التى تقام فى أثينا وإبيداوروس وغيرهما صيف كل عام. وراجع:

C.P. Segal, "Sophocles' *Trachiniae*", myth, poetry and heroic values" YCLS 25 (1977), pp. 99-158.

المسرحية حول شخصية إليكترا، بيد أن هناك تساؤلات عدة حول كراهيتها لأُمها التي ربما فاقت الحد المعقول، وإن كان هناك ما يبررها. فهي التي رأت أيجيسثوس عشيق أُمها يحتل مكانة أبيها على العرش وفي فراش الزوجية، كما شاهدت هذين العاشقين يحتفلان بالذكرى السنوية لموت الأب بفرح ومرح. وإليكترا تعرف أن أُمها أرادت أن تقتل أوريسطيس لتقضي على سلالة أجاممنون من الذكور، وأنها لازالت تتمنى موته، بل قد سرت فعلا عندما وصلت الأنباء الملفقة بذلك. غير أن بعض النقاد مازالوا يرون في برود إليكترا إزاء صرخات أُمها وهي تتلقى طعنات الموت أمرا غير طبيعي أو عنصراً منفراً^(١١١).

لقد سبق أيسخولوس وعالج موضوع "أوديب ملكا" في المسرحية الوسطى من ثلاثيته الطيبية ولو أننا لا نعرف عن مضمونها شيئا يذكر. بيد أنه من المرجح أنها كانت مغامرة لمسرحية سوفوكليس. ولاسيما أن هدف أيسخولوس من الثلاثية هو بالطبع تتبع مسار اللعنة الموروثة عن الأجداد. أما سوفوكليس فقد فضل التركيز على مرحلة واحدة، كما أعطى مغزى أخلاقيا جديداً للمأساة وجعلها تتبع من عجز البشر عن التبصر بالأشياء. بل إن الحدث الدرامي عنده يتمثل في عملية كشف واسعة النطاق عن حقيقة فاعل جريمة قتل الأب والزواج من الأم أي أوديب، وهو نفس الشخص الذي يقوم بعملية الكشف هذه. فهو إذن يكشف حقيقة نفسه بنفسه، ويدمر نفسه بنفسه ودون أن يدري. إنه هو نفسه الذي أصر على مواصلة البحث عن الحقيقة إصرارا لا يعرف اللين برغم كل التحذيرات. وكلما إكتشف أوديب شيئا صغيرا من الحقيقة إبتهج غاية الإبتهاج، وأغراه ذلك بالمضي قدما في الطريق إلى النهاية. فلما وصل إلى كشف الحقيقة كاملة عرف - بعد فوات الآوان - كم كان غيبا. والجدير بالذكر أن ليوريبيديس مسرحية عن أوديب ربما كتبت في وقت لاحق لعرض أوديب سوفوكليس. ولقد أدخل

R. Gordon, "Sophocles' *Electra* on the contemporary London Stage: (١١١) Intertextuality in the performance of Greek Tragedy". ISAGDC (1999), pp. 365-377.

يوريبديدس - فيما يقال - تعديلات عدة على القصة، فجعل الكارثة تقع على أوديب في مرحلتين لا دفعة واحدة كما هو الحال عند سوفوكليس. وعند يوريبديدس فقد أوديب بصره - بعد أن قتل أباه - لا بيده هو، ولكن بفعل أتباع الملك المقتول وإنتقاماً منهم له. ثم جاءت الكارثة الثانية عندما إكتشف أوديب أنه زوج أمه. وهذا كل ما أمكننا معرفته عن مسرحية أوديب ليوريبديدس وكما جاء في الشذيرات المتبقية منها^(١١٢).

ومن المعروف أن أسطورة "فيلوكيتيس" قد وردت في ملحمة "الإلياذة الصغيرة". ومن المعروف أيضاً أن شعراء الزاجيديا الثلاث قد كتبوا في هذا الموضوع، وفي حين فقدنا مسرحيتي أيسخولوس ويوريبديدس وصلتنا مسرحية سوفوكليس. وكانت الأسطورة بسيطة جداً في "الإلياذة الصغيرة" حيث ترك الإغريق فيلوكيتيس فوق جزيرة ليمنوس لأنه أصيب بجرح متقيح ومتعفن. وبعد عشر سنين من الحرب في طروادة إكتشفوا أنهم لن يستطيعوا الإستيلاء عليها، لأن النبوءة تقول بأن ذلك لن يتم بدون أسلحة هرقل التي ورثها عنه فيلوكيتيس.

(١١٢) عن المزيد من التفاصيل حول موضوع أوديب في المسرح القديم والحديث أنظر: أحمد عثمان: المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص ٣٣-٧٥. وأنظر كذلك لنفس المؤلف "أوديب بين أصوله الأسطورية وهمومه الوطنية على خشبة المسرح المصري" مجلة "البيان" الكويتية عدد ١٥٥ (فبراير ١٩٧٩) ص ١٦-٢٢ وعدد ١٥٦ (مارس ١٩٧٩) ص ٥٢-٥٩ وعدد ١٥٧ (أبريل ١٩٧٩) ص ١٤٦-١٥٦ وعدد ١٥٨ (مايو ١٩٧٩) ص ٩٨-١٠٧، وراجع فيلكوفسكي (ترجمة فاروق فريد): أوديب وإخناثون، (سبقت الإشارة إليه)، وأنظر كذلك:

M.J. O'Brien (ed.), *Twentieth Century Interpretations of Oedipus Rex*, Prentice-Hall Inc. Englewood Cliffs, N.J. 1968.

E.R. Dodds, "On misunderstanding the *Oedipus Rex*", G & R 13 (1966), pp. 37-49.

A. Cameron, *The identity of Oedipus the king*. New York 1968.

Biet Christian, "Les adaptations de l'Oedipe- Roi de Sophocle en France au XVIIIème siècle" IMAGDD (1987), p. 8.

L. Roper, *Oedipus and the Devil, Witchcraft, Sexuality and Religion in early modern Europe*. Routledge, London and New York 1994.

D.N. Pantelodemos, *Le Mythe d'Oedipe dans Corneille et Voltaire*. Diss. (en grecque). Athènes 1970.

ومن ثم أرسلوا ديوميديس لإحضارها ووافق فيلوكتيتيس على اللحاق بالإغريق والإسهام في النصر وأسر طروادة. وتم كل ذلك بسهولة ودون تردد. أما أيسخولوس فقد حول هذه الأسطورة البسيطة إلى دراما بأن جعل فيلوكتيتيس يشعر بالمرارة إزاء هجران الإغريق له بسبب مرضه. ولقد ذهب إليه أوديسيوس - لاديوميديس - ليحضر الأسلحة مخاطرا بنفسه. لأنه في حالة الفشل قد يلقي مصرعه بأسلحة هرقل الفتاكة. ولا سيما أنه ذهب متكرا وخدع فيلوكتيتيس وإخلاق قصة كاذبة عن الحال المزمنة للجيش الإغريقي. وبذا حصل على أسلحة هرقل فحرم فيلوكتيتيس أهم ما يعتز به في الحياة بل سبب الوجود ذاته، لأن هذه الأسلحة ترمز إلى بطولته فهو وريث لهرقل. وفي النهاية يكشف أوديسيوس عن حقيقة نفسه ويقنع فيلوكتيتيس بالذهاب معه إلى طروادة. ومع أن أيسخولوس قد نجح في تحويل هذه الأسطورة الملحمية البسيطة إلى مسرحية معقدة، إلا أن العنصر السردي الموروث من التراث الملحمي لا يزال هو الغالب كما يبدو. أما يوريبيديس فقد أضاف عنصرا جديدا عندما جعل الطرواديين يرسلون وفدا يعمل على إفشال مهمة أوديسيوس بالكشف عن دسائسه. وأتاح هذا العنصر الجديد ليوريبيديس فرصة أن يمارس هوايته المفضلة في صياغة الخطب البلاغية التي برع فيها. فمما لا شك فيه أن كل طرف سيحاول إقناع فيلوكتيتيس. وعلى أية حال فإن الوطنية هي التي تنتصر في النهاية، إذ سيذهب البطل إلى طروادة مع بني قومه. وفي هذه المسرحية اليوريبيدية لا زال أوديسيوس يحتل مركزا أكثر أهميته من بقية الشخصيات.

وكان سوفوكليس على الأرجح هو آخر من نظم مسرحية في هذا الموضوع، ونقل مركز الثقل من أوديسيوس إلى فيلوكتيتيس. إذ جعل الأخير بطل المسرحية بلا منازع، وحول بذلك القصة إلى حبكة درامية رائعة مفعمة بمحاولات الغوص في أعماق النفس الإنسانية. وقدم شخصية جديدة هي الشاب النبيل نيوتوليموس بن أخيلليوس. فصار هذا الشاب هو المسئول عن تنفيذ خطة خداع فيلوكتيتيس وذلك بإيعاز من الداهية أوديسيوس.

وبالفعل استطاع هذا الشاب أن يكسب حب البطل المريض فحصل منه على الأسلحة. بيد أنه ما أن ظهر أوديسيوس حتى إنكشفت حقيقة الموقف سافرة. فرفض فيلوكتيتيس - وهو يتألم - أن يستسلم. وأصاب الحياء والتخجل قلب الشاب النيل نيوبتوليموس، لأنه شارك في عملية خداع مخزية مما دفعه إلى إعادة الأسلحة إلى فيلوكتيتيس صاحبها. وبذا وصلت الأحداث الدرامية إلى طريق مسدود. بيد إن هرقل يظهر قادما من السماء كإله من الآلة *Theos apo mechanés* أو باللاتينية *Deus ex machina* فيحل العقدة الدرامية المستعصية وينقذ البطل والمؤلف نفسه. وتشابه هذه المسرحية مع "إليكترا" في التركيز على الشخصية لا الحدث. ومن الجدير بالذكر أنه إذا كانت جزيرة ليمنوس عند كل من أيسخولوس ويوريبيديس عامرة وآهلة بالسكان، بدليل أن الجوقة عندهما مكونة من أهل هذه الجزيرة، فإن هذه الجوقة تركت الجزيرة ولم تزر فيلوكتيتيس إلا عند بداية الأحداث الدرامية. ولقد ترك أيسخولوس هذا الأمر غير المعقول دون تبرير، أما يوريبيديس فقد جعل الجوقة تبرر غيابها وتعتذر عن إهمالها الطويل، ولكنها بالطبع لا تنجح في إقناعنا بهذا التبرير. أما سوفوكليس فقد تخلص من هذه المشكلة بنجاح وحذق، إذ جعل الجزيرة مهجورة بلا سكان، وبالتالي أصبحت الجوقة من أتباع أوديسيوس. وبذلك حقق الشاعر هدفا رئيسيا في مسرحيته وهو التأكيد على عزلة فيلوكتيتيس بطل المسرحية. ذلك أن هذه العزلة تعد من خصائص البطل السوفوكلي^(١١٣).

ويصف شيشرون مسرحية "أوديب في كولونوس" بأنها أعذب قصيدة (أغنية) *illud mollissimum carmen*^(١١٤). وهي مسرحية بالفعل تقدم صورة هادئة ونهاية مجيدة لحياة عاصفة. فأوديب المنفى الشريد يهيم على وجهه عدة

Ahmed Etman, *The problem of Heracles' Apotheosis*, pp. 74, 157, 158, 160, (١١٣) 162, 171-172, 176-177.

O.P. Taplin, "Significant actions in Sophocles' *Philoctetes*" GRBS 12 (1971), pp. 25-44.

P. Vidal Naquet, "Le *Philoctete* de Sophocle" in J.P. Vernant- P. Vidal- Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris 1973 (Engl. transl. by Janet Lloyd, "Myth and tragedy in Ancient Greece. Brighton 1980.

Cic., *De Fin.*, V, 1.

(١١٤)

سنوات من بلد لآخر، إنه أعمى لا حول له ولا طول، يحمل على كتفيه ذنوبا وآثاما لا طاقة لإنسان بحملها. ويصل إلى كولونوس ليستريح في ظل حظيرة مورقة قيل له إنها أيكة الربات المقدسات. وهنا يتذكر نبوءات أبوللون ويعرف أن نهايته قد أوشكت. ثم تأتي نبوءة جديدة فحواها أنه إنسان ذو قدسية في حياته وبعد مماته. وأن جثمانه سيتمنح البركة والخير للأرض التي ستضم رفاتة. أخيرا إذن غفرت له الآلهة ذنوبه وتريد الآن أن تعوضه خيرا عن سنى العذاب. ومن ثم يصبح أوديب موضع حفاوة وترحيب، بل وتنافس حاد بين من يريدون إمتلاكه حيا أو ميتا، بعد أن كان منذ قليل طريدا ذليلا ومنبوذا غير مرغوب حتى فى رؤيته. ويرفض أوديب توسلات أهل طيبة أن يعود إلى مدينتهم، لأنها هجرته فى بؤسه ولا تستحق أن تال فضله، ويميل إلى تسليم نفسه للأثينيين. والمسرحية لا تضم سوى القليل مما يمكن أن نسميه حدثا دراميا. ويبدو للوهلة الأولى أنها لا تصلح أن تكون مسرحية متكاملة. ولكن سوفوكليس استطاع أن يثرى هذا الحدث بإضافة شخصيتي كريون وبولينيكيس المتنافسين على سيادة طيبة، واللذين جاءا يسعىان وراء مساعدة أوديب. وتحتل توسلاتهما وتهديدتهما لأوديب وكذا رفض الأخير لهذه وتلك بكل إباء وشتم - بل ويعنف أيضاً - أواسط المسرحية، مما قد يخدع البعض ويحسب أنها الموضوع الرئيسى. بيد أن المؤلف يدس أمرا جديداً فى نهاية المسرحية. فبعد أن كان أوديب ضعيفا وعاجزا عن الحركة بمفرده ودون أن تقوده إبنته أنتيجونى يصبح الآن البصير القدير الذى يرى طريقه بنفسه، ولاسيما عندما يبرق البرق ويرعد الرعد وهى علامات ربانية تنذر بقرب النهاية التى وصفتها النبوءات^(١١٥). وحيث يقع الجميع فى ذهول نجد أوديب يتحول إلى إنسان آخر، إنه الآن الأقوى بل القوى الوحيد، وهو الآن المطمئن المتماسك حتى إنه هو الذى يهدئ من روع الآخرين، ويقودهم ويرشدهم ويتجه بنفسه إلى المكان الذى سيرحل منه عن الدنيا. إنها إذن أنشودة تأليه درامى لهذا البطل العظيم. وهنا

(١١٥) أنظر أعلاه ص ٣٣٥ حاشية رقم ٩٤.

لا يفوتنا التنويه إلى أن هذه المسرحية هي آخر ما نظم سوفوكليس وكان قد تعدى التسعين من عمره^(١١٦).

ويقسم الناقد القديم ديونيسوس الهاليكارناسي الأساليب الأدبية إلى ثلاثة أنواع أولها الأسلوب الصارم *austera* وهو قوى خشن وبدائي بسيط. أما الثاني فهو الأسلوب المزهر *anthera* ويتميز بالجاذبية والإنسيابية والسلاسة. والأسلوب الثالث هو الأسلوب الوسط ويسميه *koine harmonia* ويجمع بين مزايا الأسلوبين الآخرين، فيه شيء من النعومة والسلاسة حنبا إلى جنب مع القوة والوقار. ويعتبر نفس الناقد أن هذا النوع الثالث هو أفضل الأساليب وأن سوفوكليس هو خير من يمثل بين الشعراء التراجيديين^(١١٧). وبالفعل قد لا تجد بين الشعراء مثل سوفوكليس في القدرة على الجمع بين الجمال الشكلي والقوة والحياة والدفء، حتى إن القدامى سموه "النحلة" *melitta*، وقال أريستوفانيس إن شفثيه تقطران عسلا (شذرة رقم ٢٢)، وهو نفس الوصف الذي أطلقه فرنسيس ميريز على شكسبير المعسول في إسيانه *mellifluous* ولسانه *"honey-tongued"*^(١١٨).

وينقل لنا بلوتارخوس ما ينسب إلى سوفوكليس نفسه أي قوله إنه في البداية كان يقلد فخامة أسلوب *ogkos* أيسخولوس. غير أنه بعد ذلك بدأ يؤكد شخصيته ويتخذ لنفسه أسلوبه الخاص، رغم أنه ظل يعاني من "الجهاف والتكلف" *pikron kai*

Ahmed Etman, The problem of H.acles' Apotheosis, pp. 152-156. (١١٦)

M. MacDonald, "Black Pearls and Greek Diamonds the gospel of وقارون Colonus" ISAGDC (1999), pp. 329-333.

P. Burian, "Suppliant and Saviour: Oedipus at Colonus" Phoenix 28 (1974), pp. 408-229.

Dionys. Hal., De Compos. Verb., C 22-24. (١١٧)

وقارون الباب السادس أدناه ص ٦٤١ ومايليها.

(١١٨) أحمد عثمان، الكلاسيكية في مسرح عصر النهضة، ص ٢٧١-٢٧٢.

katatechnon. وما لبث أن إنتقل إلى مرحلة ثالثة بالوصول إلى أسلوب هو أفضل الأساليب جميعا وأقدرها على تصوير النفس الإنسانية ethikotaton kai beltiston^(١١٩). وتنتمى مسرحيات سوفوكليس التي وصلتنا كلها إلى هذه المرحلة الثالثة، حيث كان قد توصل إلى الأسلوب الذى يطمئن إليه ويرتضيه لنفسه. ومن ثم لا نجد إختلافا كبيرا بين مسرحية وأخرى من حيث الأسلوب، اللهم إلا مسحة خفيفة من الخشونة والجفاف والفخامة الأيسخولية فى المسرحيات المبكرة. وهذا ما يتضح من مقارنة "أنتيجونى" و "أياس" بالمسرحيات الأخرى.

وبصفة عامة يتميز أسلوب سوفوكليس قبل أى شئ آخر بالإيجاز والدقة والإحكام، فهو يقتصد فى استخدام الصور الشعرية والمجاز والصفات، وهو لا يطنب كثيرا فى حين يكثّر الآخرون من كل ذلك. ولكنه بالطبع حريص على التمييز بين أسلوبه فى الأجزاء الحوارية من جهة، والمقطوعات الغنائية من جهة أخرى. نريد القول بأنه فى أغاني الجوقة قد أطلق لنفسه العنان بحيث أصبحت هذه الأغاني أكثر بهاء وثراء. وهذا لا يعنى أنه حتى فى هذه الأغاني لا يبدى ستمه الأساسية أى الاعتدال والتحفظ. إنه يعتبر الزخرف فى الحوار أمراً غير مرغوب فيه، ويقبل به فى الأغاني التى هى على أية حال سرود وتصوير لإنفعال عاطفى بالأحداث. ومع ذلك لا يمكن أن نعتبر أسلوبه فى الحوار هزئلا أو نحيلاً أو خالياً من وسائل التلوين والتنويع مما يخلع عليه سمة الدفء. فحوار سوفوكليس لا يعدم الصفات المعبرة والصور الشعرية القوية، ولكنه لا يستخدمها إلا فى الوقت الملائم، وهذا ما يعطيها أهمية خاصة ويضفى عليها صفة التميز والتفرد. وليس صحيحاً كل الصحة ما يقوله ديونيسيوس الهاليكارناسى من أن سوفوكليس لا يلجأ قط إلى الإسهاب perittos ولا يورد أية كلمة ما لم تكن ضرورية anagkaios^(١٢٠). لأن الإسهاب والتكرار يكونان أحيانا من مستلزمات تأكيد فكرة معينة أو إبراز إحدى

Plut., De Profectu in Virtute, C 7

(١١٩)

Dionys. Hal., De Veterum Censura, C. II.

(١٢٠)

صفات شخصية ما.

ويتمتع سوفوكليس - مثل فرجيليوس وتاكيوس في الأدب اللاتيني - بقدرة فائقة على نحت عبارات قوية، فهو يهيمن على مفرداته هيممة علموسة، ويستخرج منها أقصى ما يمكن من المعاني والألوان. إنه سيد أدواته التعبيرية اللغوية بحيث إنه يستطيع أن يصل بها إلى ما يشاء وينقل إلينا ما يريد توصيله وقد يتوقف القارئ أو المشاهد بين الحين والحين مأخوذاً بجمال هذه العبارة أو تلك، أو مشغولاً بما توحى به من معان دون أن يستطيع حصرها في معنى معين أو فكرة محددة. فسوفوكليس أحياناً يكشف عدة معان وأفكار في كلمة واحدة إما كانت أو فعلاً. وهو مثل فرجيليوس يستخدم أسلوباً لا هو بالصريح المكشوف ولا بالمضمر القائم على التصميم والتلميح، وفيه من هذا وذاك. وقد يجمع بين بعض المفردات على نحو يجعلها توحى بمعان ليست لها في الأصل. ولنضرب على ذلك مثلاً من "نات تراخييس" ففي بيت ٤٩٤ تقول ديانيرا التي أعدت ثوباً مغموساً بدم نيسوس لترسله إلى زوجها هرقل في مقابل الأسيرات اللاتي أرسلهن إلى المنزل ومن ينهن عشيقته الصغيرة يولي، تقول "إذ ينبغي أن نقرب منه بهدياً لائقة في مقابل هداياه" *Anti doron dora chre prosarmosai*^(١٢١). فالكلمة *prosarmosai* تعني "أن نرد على نحو لائق" أو "نعطي المقابل الملائم". ولكنها هنا في هذا السياق توحى بمعنى آخر، وهو أن هذا الثوب الهدية سوف يلتصق بجسد هرقل، يحرقه ويدمره على النحو الملائم. ولعل المعنى يزيد وضوحاً وقوة تأثير من استخدام الشاعر للتعبير *antidoron dora* ويعني "هدية في مقابل هدية". فلأن هرقل كان قد أرسل عشيقته هدية قاتلة إلى زوجته المخلصة ديانيرا، فإن الأخيرة ترد هذه الهدية بهدية أخرى "لائقة"، وهو ما يعني - دون أن تعرف ديانيرا - إنها هدية ستفكك به حتماً وكما ينبغي. وهنا نضع يدنا على مفارقة تراجيدية سوفوكلية

(١٢١) "نات تراخييس" (ترجمة وتقديم ومعجم أسطوري، أحمد عثمان)، ص ١٣٩-٥.

تميزة، استطاع أن يصل إليها الشاعر بكلمات قليلة بفضل رسم هذا المشهد رسماً دقيقاً.

ولا يفضل سوفوكليس تراكم التشبيهات، أو حتى التشبيهات المركبة التي أغرم بها هوميروس ومن بعده أيسخولوس وكذا شكسبير. فبعد أن يورد التشبيه يواصل الحديث بلغة نصفها مجازي ينسجم مع التشبيه، ونصفها الآخر واقعي يمهد لبقية الحدث، وهو بذلك يخلط الصورة الشعرية بالواقع في سلسلة من الأفكار المتتالية. بيد أن الناقد المدقق قد يضع يده على بعض تأثيرات التيار الخطابي (البلاغي) المستحدث وذلك في المسرحيات السوفوكلية المتأخرة. وهذا التيار هو الذي سيتضخم فيما بعد ويصل إلى حد تدمير التراجيديات الإغريقية. فمع وجود مشاهد حوارية في مسرح سوفوكليس أشبه في سخونتها بالمناظرة agón، إلا أنها ليست خطابية صافية. وعلى أية حال فأبرز الأمثلة على هذا الأسلوب نجده في "أياس" ولا سيما الحوار بين تيوكروس والأخين ولدى أتريوس، فهو حوار خطابي أكثر منه تراجيدي. ومع ذلك فهو أبعد ما يكون عن الشكلية الخطابية المستحدثة والموجودة لدى الخطباء المحترفين، إنه حوار نابع من القلب ويعكس إنفعالات شتى ويكشف عن شخصية المتحدثين. وبالمثل نجد الحوار بين إليكترا وأمها حول مقتل أجاممنون في مسرحية "إليكترا" (أبيات ٥٥٨-٦٠٩) يتسم بمسحة خطابية ويتمتع بالطبيعية في آن واحد^(١٢٢).

وبعد فلقد تربع سوفوكليس على عرش التراجيديات الإغريقية وقرن اسمه بهوميروس كثيراً، فوصف بأنه محب هوميروس philohomeros. وقيل عنه أيضاً إنه التلميذ الحقيقي لهوميروس Homerou mathetes. بل ونسب إلى أحد الفلاسفة ويدعى بوليمون قوله إن "هوميروس هو سوفوكليس الملاحم، وإن

(١٢٢) عن أسلوب سوفوكليس أنظر:

F. R. Earp, The style of Sophocles. Cambridge 1944.

A.A. Long, Language and Thought in Sophocles. London 1968.

A.C. Moorhouse, The syntax of Sophocles. Leiden 1982.

R.D. Dawe, Studies on the text of Sophocles. 3 vols. Leiden 1973-1978.

سوفوكليس هو هوميروس التراجيديا" (١٢٣).

٣- يوريبيديس والتمزق التراجيدي:

ولد يوريبيديس على أرض جزيرة سلاميس في نفس العام الذي دارت فيه المعركة الحاسمة بين الفرس الغزاة والإغريق المدافعين عن أوطانهم. ونعني المعركة المعروفة باسم هذه الجزيرة نفسها والتي إحتدمت في مياه المضيق الواقع بين جزيرة سلاميس وأتيكا، أي في "خليج سلاميس" عام ٤٨٠ حيث دحر الإغريق الأسطول الفارسي. وجدير بالذكر أن هناك رواية أخرى تؤرخ مولد يوريبيديس بعام ٤٨٤/٤٨٥. وعلى أية حال كانت أسيرة يوريبيديس تتمتع بمركز اجتماعي لا بأس به، ولا داعي لأن نصدق ما يرد عند شعراء الكوميديا الذين يصفون أم يوريبيديس من باب السخرية على أنها بائعة خضر. والدليل على اليسر الذي تمتعت به أسيرة يوريبيديس أنه هو نفسه حظى بقسط ممتاز من التعليم، مع أن أسعار الدروس كانت حينذاك مرتفعة للغاية. فيقال إنه وهو في ميعة الصبا تلقى نبوءة تبشره بأنه "سيصبح مشهورا، وسيضع على رأسه إكليل النصر في مباريات عدة". وظن أبوه أن النبوءة تعني المباريات الرياضية، فأرسله للتدريب على المصارعة والملاكمة. ولقد شارك يوريبيديس بالفعل في بعض المباريات الرياضية، ونال قصب السبق في بعضها. وتلقى يوريبيديس أيضاً دروساً في الرسم وبرع في هذا الفن، حتى إن بعض لوحاته ظلت محفوظة في مدينة ميجارا ردحا طويلا من الزمن.

ap. Diog. Laert., IV,20; cf. Suda (Suidas), s.v. Polemon; Eustathius II pp. 605, (١٢٣) 902 etc., Vit. Soph., p. 7 (Dindorf); cf. Bates, Sophocles Poet and Dramatist, p. 12.

ومن أحدث الدراسات حول سوفوكليس نشر إلى:

G.H. Gellie, Sophocles: a reading. Carlton, Victoria 1972.

R.P. Winnington-Ingram, Sophocles: an Interpretation. Cambridge 1980.

C. Segal, Tragedy and civilization: an interpretation of Sophocles. Cambridge Mass, 1981.

A. Machin, Cohérence et continuité dans le théâtre de Sophocle. Quebec 1981.

D. Seale, Vision and Stagecraft in Sophocles. London 1982.

وما لبث أن إكتشف يوريبيديس نفسه وتعرف على الطبيعة الحقيقية لموهبته، إذ وجدها في الفلسفة والشعر. ومن ثم تلمذ على مشاهير الأساتذة في أثينا ولاسيما أناكساجوراس الفيلسوف والعالم الأيوني المولود حول عام ٥٠٠، والذي زار أثينا عام ٤٦٠ واستقر بها لمدة ثلاثين عاما تقريبا. ولعله من بين الفلاسفة جميعا صاحب أكبر تأثير على عقلية يوريبيديس. ومن الفلاسفة المقربين إلى قلب يوريبيديس نذكر سقراط وبروديكوس من كوس وبروتاجوراس من أبديرا (ولد حوالي ٤٨٥). والآخر كان صديقا حميما لبريكليس أعظم شخصية سياسية عرفها الإغريق، ويعتبر اسمه رمزا للعصر الذهبي في أثينا والحضارة الإغريقية برمتها. وكان بروتاجوراس هو أشهر رواد الحركة السوفسطائية، التي كانت بمثابة ثورة فكرية على التقاليد والجمود. ويقال إن بروتاجوراس قرأ لأول مرة دراسته عن الآلهة في منزل يوريبيديس، وهي الدراسة التي نجم عنها طرد الأستاذ السوفسطائي الكبير من أثينا. وسنعود للحديث عن تأثير الحركة السوفسطائية على مسرحيات يوريبيديس بصفة عامة بعد قليل، ونود التنويه الآن إلى أن يوريبيديس مع حبه للصداقة والأصدقاء كان يقضى معظم أوقاته في الدراسة والتأمل، متخذاً لنفسه مكانا قصيا بطن الجبل الذي كان يطل على البحر في جزيرة سلاميس. يضاف إلى ذلك أن مكتبة يوريبيديس وما حوت من ذخائر ومجلدات إكتسبت شهرة واسعة في العالم الإغريقي، وأشار إليها أريستوفانيس في "الضفادع"^(١٢٤).

وبدأ يوريبيديس ينظم التراجيديا وهو في سن الثامنة عشر، وإن لم تقبل مسرحياته رسميا ضمن برامج المباريات المسرحية إلا عام ٤٥٥، أي عندما كان يناهز الثلاثينات من عمره. وحتى عام ٤٣٨ أي عندما قدم مسرحية "الكيسستيس" - وهي أقدم ما وصلنا من إنتاجه - كان قد نظم سبعة عشر تراجيدية. وفي الإثنى وثلاثين عاما الأخيرة من عمره تزايدت قريحته خصوبة بصورة مشيرة

(١٢٤) أنظر أحمد عثمان: "عالم الكتب والمكتبات في العصر الإغريقي الروماني"، مجلة "البيان" الكويتية عدد ٦٧

(فبراير ١٩٨٠) ص ٨٤-٩٨.

للإنتباه، إذ أنتج ما لا يقل عن خمس وسبعين مسرحية. وجدير بالذكر أن علماء الإسكندرية إبان القرن الثالث كانوا يمتلكون ثمان وسبعين مسرحية من إنتاج يوريبيديس، وكان من بينها ثمانى مسرحيات ساتيرية. ويبلغ مجمل ما يعتقد أن يوريبيديس قد نظمه من مسرحيات حوالى الإثنتين وتسعين من التراجيديات والساتيريات، ولم يبق منها سوى سبعة عشر تراجيدية ومسرحية ساتيرية واحدة، وأجزاء كبيرة من تراجيدية أخرى بالإضافة إلى العديد من الشذرات المتفرقة^(١٢٥). ومع قلة ما وصلنا من مسرحيات يوريبيديس إلا أنها تفوق عددا ما وصلنا من زميليه الشعارين الآخرين أيسخولوس وسوفوكليس مجتمعين. وجدير بالذكر أن يوريبيديس قد سبق سوفوكليس - بعدة شهور فقط - إلى الموت عام ٤٠٦.

قائمة بالمصادر الأسطورية والملحمية لمسرحيات يوريبيديس
الموجودة^(١٢٦) والمفقودة

المصدر الأسطوري والملحمي	عنوان المسرحية
القبرصية Kypria	Alexandros الكساندروس Iphigeneia en Aulidi إفيجينيا فى أوليس (★) Palamedes بالاميديس Protesilaos بروتيسيلأوس Skyrioi أهل مكيروس Telephos تيليفوس
الإلياذة Ilias	Rhesos ريسوس (★)
الإلياذة الصغيرة Mikra Ilias	Philoktetes فيلوكتيتيس
حصار طروادة Iliou Persis	Hekabe هيكابى (★) Epeios إيبوس Troades الطرواديات (★)
ملاحم العودة Nostoi	Andromache أندروماخى (★) Helene هيلينى (★)

(١٢٥) عن الشذرات المتبقية من يوريبيديس راجع أعلاه ص ٢٧٠ حاشية رقم ٤١.

(١٢٦) سنضع علامة (★) على عناوين المسرحيات الباقية والتي وصلت إلينا سليمة.

عنوان المسرحية	المصدر الأسطوري والملحمي
Elektra (إليكترا) (★) Iphigeneia en Taurois (إفيجينيا بين التاورين) (★) Orestes أوريسستيس (★)	
Kyklops Satyrikos (كيكلوبس (ساتيرية))	الأوديسيا Odysseia
Oidipous أوديب Chrysippos خريسيبوس	الأوديبيّة Oidipodeia
Antigone أنتيغوني Hiketides المستجيرات (★) Hypsipyle هيسيبيلي Phoinissai الفينيقيّات (★)	الطبيبة Thebais
ألكميون عبر كورنثه Alkmeon ho dia Korinthou ألكميون عبر بسوفيس Alkmeon ho dia Psophidos	الخلفاء Epigonoï
Bakchai (عابدات باكخوس (الباكخيات) (★))	أسطورة ديونيسوس
Ino إينو Medeia ميديا (★) Peliades بنات بيليوس Phrixos (a) فريكسوس (أ) Phrixos (b) فريكسوس (ب)	رحلة السفينة أرجو Argonautika
Andromeda أندروميديا Danai بنات داناؤس Diktys ديكتيس Thyestes ثيستيس Kressai الكرّيتيات Oinomaos أوينوماؤس Pleisthenes بليستينيس	أساطير مدينة أرجوس
Alkmene ألكميني Bousiris Satyrikos بوزيريس (ساتيرية) Eurystheus Satyrikos يوريسثيوس (ساتيرية)	أسطورة هرقل

عنوان المسرحية	المصدر الأسطوري والملحمي
Herakles Mainomenos (★) هرقل مجنوناً Herakleidai (★) أبناء هرقل Alkestis (★) ألكيستيس Likymnios ليكيمنوس Syleus Satyrikos سيلوس (ساتيرية) Temenidai بنات تيمينوس Temenos تيمينوس	
Aigeus أيجيوس Alope (Kerkyon) ألوبى (أو كيركيون) Erechtheus إريخثيوس Theseus ثيسوس Hippolytos Kalyptomenos هيبوليتوس المغطى Hippolytos Stephanias (★) هيبوليتوس المتوج Ion (★) أيون Peirithous بيريثوس Skiron Satyrikos سكIRON (ساتيرية)	الأساطير الأتيكية
Aiolos أيولوس Antiope أنتيوبى Archelaos أرخيلاوس Auge أوجى Autolykos Satyrikos أوتوليكوس (ساتيرية) Bellerophontes بيلليروفونتييس Glaukos (Polyidos) جلاوكوس (بولييدوس) Theristai Satyroi ثيرستاي (ساتيرية) Ixion إكسيون Kadmos كادموس Kresphontes كريسفونتييس Kretes الكريتيون Lamia لاميا Melanippe Desmotis ميلانيبي مقيدة Meleagros ملياجروس	مصادر متفرقة

عنوان المسرحية	المصدر الأسطوري والملحمي
Peleus	بيليوس
Rhadamanthys	رادامانثيس
Stheneboia	سثينبوييا
Sisyphos Satyrikos	سيسيفوس (ساتيرية)
Tennes	تينيس
Phaithon	فايثون
Phoinix	فوينيكس

ومن الملاحظ أن يوريبديدس في إعماده على المصادر الأسطورية والملحمية يقتفى أثر سابقه، فأمدته أساطير طيبة وأرجوس بالكثير من القصص حول آل أوديب وأتريوس وغيرهما. وهو مثل سوفوكليس يبدى تحيزا خاصا لأساطير موطنه، فيشعر بالنشوة وهو يمجّد ويخلّد إنجازات أبطال أثينا أمثال ثيسبوس وإريخيوس. أما حلقة الملاحم الطروادية فلم تكن فيما يبدو مفضلة لدى يوريبديدس، وربما يرجع السبب في ذلك إلى أنه قد وجدها موضوعا مستهلكا. ولذا نجد عشرين في المائة فقط من مسرحياته جاءت من هذا المصدر، وهي نسبة ضئيلة إذا قيست بمثيلاتها لدى الشعراء الآخرين. ولكنها نسبة تعدد كبيرة إذا وضعنا في الاعتبار تعدد المصادر الأسطورية والملحمية التي كان يمكن للشاعر أن يستلهمها. على أية حال كان يوريبديدس يفضل التجول والتغفل في آفاق الأساطير الإغريقية بحثا عن تلك التي لم تستغل بعد، فهو أول من كتب عن فايثون وكريسفونتيس وبيلليروفون.

ويتعامل يوريبديدس مع الأسطورة بحرية، فيأخذ أو يحذف ويضيف ما يخدم غرضه الدرامي، حتى إنه كثيرا ما يورد حقيقة ما في إحدى المسرحيات ثم يورد ما يناقضها أو يناهضها في مسرحية أخرى. ففي "الطرواديات" على سبيل المثال نجد هيليني الحقيقية هي التي تذهب إلى طروادة، في حين نجد في مسرحية "هيليني" أن نسخة لها أو شبحها فقط هو الذي يفعل ذلك. وبالمثل يفتأ أوديب عينيّه في "القينقيات" (بيت ١٦١٣)، ولكن

الخدم أتباع لا يوس هم الذين يفعلون ذلك في المسرحية المفقودة "أوديب" (شذرة ٥٤١). ويرد في مسرحية "أوريستيس" (بيت ١٦٥٣) أن نيوبتوليموس لن يتزوج قط هرميوني، ولكننا نجدهما زوجين في "أندروماخي". والجدير بالذكر أيضاً أن يوريبيديس يتوسع في الأسطورة التي يستخدمها بحيث يصبح من الممكن القول إنها من إبتداعه، ومثال ذلك مسرحية "إيون" و "إفيجينيا بين التاورين". حقا إن كلا من أيسخولوس وسوفوكليس قد تصرفا أيضاً في الأسطورة، بيد أن يوريبيديس يتميز عليهما في أنه أراد دائما أن يجدد ويضيف بدلا من أن يقلد ويعيد. ولعل هذا ما دفعه إلى أن يزوج إليكترا من فلاح بسيط في المسرحية التي تحمل اسم هذه البطلة عنوانا، وهذا ما سنعود للحديث عنه.

وكما أسلفنا فإن مسرحية "ألكيستيس" هي أقدم ما وصلنا من إنتاج يوريبيديس. وعرضت هذه المسرحية عام ٤٣٨ بوصفها المسرحية الرابعة أي حلت محل المسرحية الساتيرية، التي كانت في العادة تأتي بعد التراجيديات الثلاث التي يتقدم بها الشاعر في اليوم المخصص له من المباريات المسرحية. وتدور هذه المسرحية حول تضحية البطلة ألكيستيس بحياتها من أجل الحب. فهي تقدم على الموت طواعية في سبيل أن تنقذ زوجها، الذي هو على أقل تقدير غير جدير بهذه التضحية والفداء. وهذا الزوج هو آدميتوس الذي كان قد إستضاف أبوللون في قصره وأكرم وفادته، وردا على هذا الجميل خصه الإله بميزة نادرة. فعندما إقتربت ساعة موت هذا الملك وفر له أبوللون فرصة النجاة والبقاء على قيد الحياة، شريطة أن يجد بديلا له من الأسرة الملكية، أو حتى فردا من أفراد الرعية، لكي يأخذ دوره ويحل محله في رحلة الموت. ولكن الملك لم يجد أحدا يفتديه بحياته متطوعا، حتى أبواه الطاعنان في السن فقد رفضا التنازل عن البقية الباقية من أيام العمر الغالية في سبيل حياة ابنهما الملك الشاب. إلا أن ألكيستيس الزوجة الوفية أقدمت على هذه التضحية بنفس راضية، وجاءها الموت وقادها بدلا من زوجها إلى العالم الآخر. وفي أثناء قيام آدميتوس بمراسم الدفن وفد هرقل ضيفا عليه، فأكرمه وأخفى عنه حقيقة الحداد الذي يعيش في ظله القصر وأهله. وبينما كان هرقل يعربد في كرم الضيافة الملكية ويعاقر الخمر المعتقة عرف من الخادم المتجهم - وتحت الضغط - حقيقة الأوضاع، فتأثر وصمم على أن يعيد

ألكيستيس من عالم الموت حية إلى زوجها. وقد أنجز وعده بالفعل وعادت السعادة الروحية ترفرف على أروقة انقصر. والجدير بالذكر أن شخصية هرقل في هذه المسرحية تبدو نصف كوميدية، بل إن المسرحية برمتها لا تستقر بارتياح في صفوف الفن التراجيدي الخالص^(١٢٧). وهذا شأن بعض مسرحيات يوريبيديس الأخرى ومنها "إفيجينيا بين التاورين" على سبيل المثال. ولعل هذا الميل عند يوريبيديس يمثل في مسرحه عنصرا من عناصر التمرق، أو التمرد، على قالب التراجيديات التقليدية المحكم.

وإلى جانب مسرحية "ألكيستيس" صاغ يوريبيديس مسرحيتين أخريين حول أسطورة هرقل. الأولى هي "أبناء هرقل" وتدور حول أطفال هذا البطل الصغار وجدتهم ألكميني - أم هرقل - وصديق العمر يولاؤس وهو في الأصل ابن أخ هرقل. لقد هربوا جميعا بعد موت هرقل من أرجوس ولجأوا إلى ماراثون خوفا من بطش يوريسثيوس العدو القديم واللدود لهذه الذرية فلما أرسل الأخير في طلبهم رفض الملك الأثيني، فاندلعت الحرب بينهما وجاءت النبأت بأنه لا نصر للأثينيين إلا بعد أن يقدموا إحدى العذراوات قربانا للآلهة. فتقدمت ماكاريا بنت هرقل متطوعة للقيام بهذه المهمة الفريدة. وانتصر الأثينيون في الحرب وأسر يوريسثيوس وقدم إلى ألكميني التي أصرت على قتله انتقاما منه. ومن الواضح أن هذه المسرحية ذات أهداف وطنية، إذ أراد بها الشاعر أن يمجّد مدينته أثينا في صراعها ضد إسبرطة وحليفها أرجوس إبان الحروب البلوبونيسية. ولذلك يرجح أنها عرضت عام

(١٢٧) انظر رسالتى الماجستير التاليتين: محيى الدبس محمد عبد الهادى مطاوع: دراسة تحليلية لألكيستيس يوريبيديس كلية الآداب - جامعة القاهرة، ١٩٩٣.

Chérine Chehata, *Le Mythe d'Alceste chez Quinault et Yourcenar*, Université du Caire 1999.

G.I. Kalogerakou, "Euripides' *Alkestis* and its mythological basis" (in Greek), Parnassos A© (1997), pp. 179-195.

J. Wilson, *Twentieth - Century Interpretations of Euripides' Alkestis*, Englewood Cliffs N.J. 1968.

H. Erbse, "Euripides' *Alkestis*" *Philologus* 116 (1972), pp. 32-52.

وعن تفسير جديد وطريف لمسرحية "ألكيستيس" انظر:

R.G.A. Buxton, "Euripides *Alkestis*: Five Aspects of An Interpretation" *Dodone* (Ioannina University, Faculty of Philosophy Annals 14, 1985), pp. 75-89.

٤٣٠/٤٢٩ أى بعد أن نشبت هذه الحروب عام ٤٣١ (١٢٨).

أما المسرحية الثانية عن هرقل فهي "هرقل مجنوناً" والتي سنتحدث عنها الآن لصلتها من حيث الموضوع بالمسرحيتين السابقتين، مع أنها عرضت في تاريخ متأخر أى عام ٤١٦ وتسبقها مسرحيات أخرى كثيرة وتفصلها عن المسرحيتين المذكورتين فترة زمنية طويلة، وكان العنوان الأصلي لهذه المسرحية هو "هرقل" (أو "هيراكليس") أما العنوان "هرقل مجنوناً" الذى صارت المسرحية تعرف به فقد ورد لأول مرة فى طبعة ألدوس إبان عصر النهضة الأوروبية. وإذا كانت هذه المسرحية قد عرضت عام ٤١٦ كما سبق أن ألقينا، فإنها لم تنج من الإنتقادات منذ ذلك الحين وحتى الآن. فقليل إن بناءها الدرامى مفكك على أساس أنه لا علاقة بين ما يقع قبل وصول هرقل من هاديس وما هو بعد ذلك من أحداث. وقليل أيضاً إنه لا توجد علاقة جوهرية بين إنقاذ ميجارا وأطفالها من الموت على يد هرقل من جهة، وجنون البطل نفسه من جهة أخرى. وأصحاب هذه الإنتقادات يغفلون العلاقة الداخلية والعضوية بين إنقاذ زوجة هرقل ميجارا وأولاده من الموت من جهة، وسعادته الأسرية بوصفه بطلاً عاد توا من العالم السفلى من جهة أخرى. ونذكر المنتقدين للنسبة الدرامية فى هذه المسرحية بأن هرقل الغائب فى الأجزاء الأولى منها كان حاضراً طول الوقت، لا بجسده وإنما بكل ما يقال عنه من السطور الأولى وحتى وصوله، فهو لم يغيب عن تفكيرنا لحظة واحدة. بل إن مصير كل الشخصيات كان معلقاً بوصوله هو. إنه إذن الغائب بجسمه الحاضر بفعله وشخصيته المؤثرة والمهيمنة على كل شئ. إنه رب هذه الأسرة المهددة وهو المنتقد المنتظر. وصل فى النهاية وقتل الطاغية وأنقذ جميع أفراد الأسرة، ولكنه فى نوبة جنون حطم كل الذى أنجزه توا وهدم ما بنى، وقتل من أنقذهم من الموت وتلك قمة المأساة الإنسانية، إنها مأساة البطولة التى تحطم نفسها بنفسها. وجدير بالذكر أن ذاتية التدمير البطولى من أهم منابع المأساوية فى المسرح الإغريقى بصفة خاصة، وفى ما تلاه من مسارح بصفة عامة. ونضرب لذلك مثلاً بأوديب الذى تدمره ثقته بنفسه وبقدرته على كشف

(١٢٨) أطر A. Lesky, "On the *Heracidae* of Euripides" YCLS 25 (1977), pp. 227-338.

P. Burian, "Euripides' *Heracidae*: an Interpretation" CPh. 72 (1977), pp. 1-12.

الحقائق في مسرحية "أوديب ملكا"، وهرقل الذى تدمره أعماله البطولية الخارقة فى "بنات تراخيس". وهى أفكار نجد لها أصداء فى شخصيات شكسبيرية مثل هاملت وماكث وبوليوس قيصر وغيرهم^(١٢٩).

إن هرقل الذى طهر الدنيا كلها من المخاطر والمخاوف ونشر فى ربوعها الأمن والأمان. حتى إنه ذهب إلى العالم السفلى فقهر قوى الموت وعاد حيا وهو يجر حارس هاديس أى الكلب كيريروس، وهو غنيمة ثمينة لا تعلوها غنيمة أخرى فى القيمة وفى الدلالة على مدى الانتصار الكاسح الذى حققه البطل فى عالم الموت، بعد أن أصبح قوة لا تقهر فى عالم الحياة. إن هرقل هذا يعود من رحلته العجيبة ليجد أباه وزوجته وقلذات كبده أسرى الخوف والهوان. فهم فى طريقهم إلى الموت المشين على يد الملك الطاغية المستبد ليكوس. وقد يعنى ذلك أن أعمال هرقل البطولية لم تعد بالخير والفائدة حتى على البطل نفسه وأهله، وعندئذ سيكون ذلك تفكيرا عبثيا يضمه يوريبيديس المسرحية، ربما بهدف إنتقاد الأساطير التقليدية. وحتى بعد إنتقام البطل من الملك الطاغية وزوال الخطر الداهم، تحل كارثة أكثر خطورة وفتكا بالبطل وأسرته. لقد أصابه الجنون فقتل جميع من أنقذهم توا فيما عدا أيه الذى بلغ أرذل العمر وعندما يعود البطل إلى وعيه يهبط به الحزن إلى أسفل سافلين، إلى هاوية اليأس والندم وجحيم العذاب النفسى والألم. ويوشك على الإنتحار لولا أن صديقه الصدوق ثيسوس ملك وطل أثينا قد وصل توا ولازال يذكر فضل هرقل عليه. فالأخير هو الذى أنقذه من البقاء فى العالم السفلى سجيناً مدى الدهر. فيمد له يد العون ويبت فيه الأمل ويذكره بالرجولة والبطولة المميزتين لسيرته الأولى. ويستحيب هرقل لنصائح ثيسوس ويعدل عن الإنتحار.

المهم أن هرقل قد أدان نفسه بعد أن إكتشف جرمته ولذلك أخفى وجهه حتى لا يرى نور الشمس فيدنس طهارتها، بل لم يشأ أن يواجه صديقه ثيسوس

(١٢٩) أحمد عثمان. "الكلاسيكية فى مسرح عصر النهضة"، فى أماكن مفرقة ولاسيما ص ٢٣٩-٢٤٧.

حتى لا يلوثة. وهذا السلوك يذكرنا بما فعله "أوديب ملكا" عند سوفوكليس الذى وصل به الشعور بالذنب إلى حد أن فقأ عينيه، لكى لا تقع عليهما أشعة الشمس النقية. ولزام علينا هنا أن ننوه إلى أن إدانة كل من هرقل وأوديب لنفسيهما ينبغى أن تؤخذ لصالحهما لا أن تحسب عليهما. لقد ارتكب كل منهما ما ارتكب من ذنوب فطبيعة وجرائم شنيعة تقشعر لها الأبدان، ولكن عن غير قصد ودون وعى وبسبب الجهل بالحقائق أو الجنون. ومن ثم فإن شعورهما بالندم وعذابهما النفسى وإعترافهما بالذنب كل تلك الأمور إنما هى وسائل المؤلف التراجيذى لكى يؤكد عظمة هذا البطل المعذب أو ذاك، ويدعم براءته من ارتكاب جرم متعمد مع سابق الإصرار والترصد.

وتبدو قصة ليكوس الملك الطاغية فى هذه المسرحية "هرقل مجنوناً" وكأنها من ابتداء الشاعر المؤلف. ومما لا شك فيه أن إدخال ثيسوس فى الأسطورة وإنقاذه هرقل من اليأس والصياح ولجوء الأخير إلى مدينة أثينا فى نهاية المسرحية، كل هذه العناصر إن هى إلا إضافات وتجديدات أدخلها يوريبديدس على الأسطورة لأسباب وطنية من جهة، وبهدف ربط الماضى الأسطورى بالواقع المعاصر من جهة أخرى. فقد أراد المؤلف أن يحدد مدينة أثينا وملكها الأسطورى، فكل منهما يظهر فى نهاية المسرحية مثالا للصدق والإخلاص وفعل الخير والفصيلة بصفة عامة. ولكن أكبر تجديد أدخله يوريبديدس على الأسطورة هو التمثيل فى مخالفته للروايات الأسطورية الأقدم. فقد جعل جنون هرقل يقع فى نهاية حياته أى بعد إتمام أعماله البطولية الخارقة، وبدلك استطاع يوريبديدس أن يخلق من هرقل بطلا تراجيدي من الدرجة الأولى. فهو البطل الذى هزم كل أعدائه خارج وداخل الوطن، فوق وتحت الأرض. وعندما جاء ليقطف ثمار إنتصاراته، أى ليعيش منعماً سعيداً مع زوجته وأطفاله خطفه الأقدار منه هذه الثمار العالية. فحلت عليه مصائب حد قاسية. إذ فقد كل شئ فى نوبة جنون لا ذنب له فيها. ولكنه عندما عاد إلى وعيه ووقف عند مفزق الطرق ليختار بين حياة الصبر على العذاب المبرر

أو التخلص من الحياة في جبن وإستسلام للموت، إختار طريق الحياة وتحمل العذاب والمعاناة. وهذه كما يقول العلامة كيتو أفضل نهاية لهذه المسرحية لأنها تمثل ذروة إنتصارات هرقل أى إنتصاره على نفسه. لقد وضعنا الشاعر في النهاية ويعد أحداث مفاجئة أمام روح نبيلة تتعذب وتتألم. ولم يمه يوريبديدس المسرحية بإله من الآلة كهادته، وإنما بتحول داخلي يقع في نفس البطل الذي قهر اليأس وصمم على مواصلة الحياة مهما كانت آلامها^(١٣٠).

لا يعالج يوريبديدس في مسرحية "هرقل مجنوناً" مسألة الحرب والسلام أو الرجل والمرأة - وهما الموضوعان المفضلان لديه كما سنرى - ولكنه يتناول تحليل شخصية رجل غير عادي هو هرقل. فكتب مسرحية مرتبة الأحداث في خط درامي متعرج، حافل بنقاط الصعود والهبوط، ولكنه ينتهي نهاية مأساوية تزيد من عظمة البطل. هذه المسرحية اليوريبيدية أكثر من غيرها إظهاراً لروح الشاعر المتمرد بعنف ضد النية السوداء الكامنة في الطبيعة^(١٣١)، والمترصدة للإنسان في كل مكان وزمان. وإلا فلماذا تعاني شخصية فريدة مثل هرقل ؟ ذلك البطل الذي عندما يظهر أمامنا لأول مرة عائداً من هاديس نراه في قمة النصر والنشوة وفي أوج العظمة والقوة. ولا يمضي وقت طويل حتى نراه وقد إنهار تماماً وصار حطام إنسان مطروحا على الأرض منكس الرأس ! ولعل ذلك ما دفع عالماً مثل نورود إلى القول بأن هرقل في هذه المسرحية ليس مخلوقاً خارقاً للطبيعة أو بطلاً نصف إله. فحتى أعماله البطولية - كما يرى نورود - وإن كانت عظيمة فهي لا ترقى إلى حد المعجزات، ولولا ذلك لما جرؤ ليكوس على أن يعتدى على أسرته أثناء غيابه. فإذا كان هرقل ابن زيوس حقاً وبطلاً قوياً محبوباً كيف إستطاع ليكوس أن

Kitto, Greek Tragedy, p. 236.

(١٣٠)

Marika Thomadaki, "Reason and absurd in Euripides' theatre" (in Greek) (١٣١)

Parnassos ΛΑ' (1989), pp. 281-290.

Ch. Baconicola - Gheorgopoulou, L' Absurde dans le Théâtre d'Euripide. Athènes 1993.

يهدد أفراد أسرته مهما طال غيابه ؟ كيف لا يخاف هذا الملك الطاغية غضب أهل طيبة ؟ هذا كله يعنى - فى رأى نورود - أن يوريبيديس قد أراد أن ينزل هرقل من عليائه البطولية إلى مستوى البشر، فهو فى المسرحية إنسان مميز وليس غير ذلك^(١٣٢).

ويقول بارمينتييه فى المقدمة التى كتبها لمسرحية "هرقل مجنوناً" فى طبعة يديه الفرنسية إن يوريبيديس قد أراد بهذه المسرحية أن ينقى صورة هرقل البدائية الشعبية من كل الشوائب، ويقدم لنا هرقلًا جديدًا ليس فقط فاعلاً للخير وإنما أيضاً خادماً للبشرية. فهو فى هذه المسرحية ابن بار وأب رحيم وزوج مخلص وصديق محبوب. إنه قل كل شئ - والرأى لا زال لبارمينتييه - بطل قادر على تحمل عذاب معنوى يفوق بكثير ألمه الجسدى^(١٣٣). أما إهرنبرج فىرى أن يوريبيديس قد رفع هرقل فى هذه المسرحية إلى أعلى مستوى من العظمة وصورة بطلاً ذا أمجاد متألثة، فاعلاً للخير من أجل كافة البشر، إنه مصدر زهو وفخر لأبيه أمفيتريون المسن، وهو نبع الوجود والإستمرار فى الحياة بالنسبة لزوجته ميجارا فتعم الإبن ونعم الزوج ونعم الأب، إنه أنموذج العظمة الإنسانية ومثال الفضيلة الإنسانية فى أرقى صورها^(١٣٤). ويعتبر جلبرت مورى هرقل يوريبيديس مثال الإنسان الكامل كما كان يتصوره أهل أثينا إبان القرن الخامس^(١٣٥). ولأرنولد توينسى عالم التاريخ المشهور رأى فى الموضوع، إذ يقول إن يوريبيديس الذى كان قد حاول أن يحفظ لهرقل بعض شيم البطولة فى مسرحيته "ألكيستيس"،

Norwood, Greek Tragedy, pp. 231-232.

(١٣٢)

(١٣٣) عن آراء بارمينتييه M. Parmentier والرد عليها أنظر: Kitto, Greek Tragedy, pp. 237 f.

V. Ehrenberg. Tragic Heracles, Heracles and Tragedy, pp. 144-146 (in (١٣٤)

"Aspects of the Ancient World, Essays and Reviews by Victor Ehrenberg, Basil Blackwell- Oxford 1946), p. 159.

G. Murray, Herakles the Best of Men, pp. 106-126 (in "Greek Studies", Oxford (١٣٥)

Clarendon Press 1946-1948), pp. 112-113, 115; cf. Idem, The Literature of Ancient Greece, p. 246.

قد رفعه في "هرقل مجنوناً" إلى ذروة البطولة الحقيقية ومصاف الأبطال النادرين^(١٣٦).

ويسخر يوريبيديس في مسرحية "هرقل مجنوناً" (بيت ١٣٤٠ وما يليه) من المعتقدات الأسطورية البالية، التي تلصق بالآلهة جرائم الزنا والسرقة والخداع والكذب وما إلى ذلك من نقائص بشرية لا تليق بالكائنات السماوية. وبغض النظر عن أن تلك السخرية تعكس آراء السوفسطائية المتشككة والمتمردة على المعتقدات البالية، فإن ما يقوله يوريبيديس في المسرحية يعطى لنا فكرة واضحة عن رؤيته الدينية. ويبدو لنا الشاعر كأنه يحلم بآله قوى الإرادة قويم السلوك كامل الصفات لا يحتاج إلى شئ خارج ذاته. وفي إحدى الشذرات المتبقية من مسرحيات يوريبيديس الضائعة (شذرة ٢٩٢) يقول الشاعر والفيلسوف النائر "عندما ترتكب الآلهة شرورا فهي بالقطع ليست آلهة". أما في مسرحية "هرقل مجنوناً" فيرسم لنا المؤلف طريقا للتخلص من الخزعبلات الأسطورية الدينية. فبعد أن قتل هرقل المجنون أولاده وأمهم وعاد إلى وعيه أخفى وجهه عن الشمس والناس كما تقضى التقاليد الدينية، التي تحرم على الإنسان المدنس أن يرى نور الشمس أو أن يخاطب الناس. فلما قدم ثيسوس خشي هرقل على صديقه من الدنس فطلب منه الابتعاد، ولكن ثيسوس رفض قائلا كيف يمكن للمرء أن يدنس صديقه الحبيب؟ ثم يتساءل وكيف يمكن لبشرى أن يدنس الآلهة وهم الأعلى والأقدر؟ وذلك على اعتبار أن الشمس قوة إلهية. وهكذا أقنع ثيسوس هرقل بأن يرفع وجهه للناس وأن يطالع السماء ويحلق في الشمس، وبذلك نجح بطلا يوريبيديس في أن يمزقا معا كل حجة يمكن أن يتستر وراءها أو يتمسك بها المتشبهون بتلايب الخزعبلات.

Arnold Toynbee, *The Legend of Heracles* (in "A Study of Ancient History", (١٣٦) Oxford - London 1939), vol. VI, pp. 456-476; cf. Ahmed Etman, *The problem of Heracles' Apotheosis*, passim esp p. 77n. 5.

وراجع ما يلي:

H.H.O. Chalk, "Areté and Bia in Euripides' *Heracles*", JHS 82 (1962), pp. 7-18.
J.C. Kamerbeek, "Unity and Meaning of Euripides' *Heracles*" *Mnemosyne* N.S. 4.19 (1966), pp. 1-16.

لقد أطلنا الحديث بعض الشيء عن "هرقل مجنوناً" (١٣٧). لأن يوريبديدس - كما رأينا - كشف فيها خلاصة رؤيته لأسطورة هـ. ق.ل. التي لعبت دوراً مهماً في الفكر والمسرح التراجيدين إبان القرن الخامس. ولأن هذه المسرحية من جهة أخرى قد مارست تأثيراً كبيراً في العصور التالية من تاريخ الدراما، ابتداء من سينيكا الشاعر والفيلسوف الروماني، ومروراً بعصر النهضة الأوروبية وإلى يومنا هذا (١٣٨). وسنتناول الآن بقية مسرحيات يوريبديدس.

عرضت مسرحية "ميديا" عام ٤٣١ وموضوعها الغيرة القاتلة التي شبت حرائقها في قلب الزوجة، التي تحمل المسرحية اسمها عوانا. لقد هجرت ميديا الأهل والوطن وقتلت أخاها وهربت من مسقط رأسها كورنثوس مع ياسون حبيبها. وتزوجا وعاشا في كورنثوس معنا وأنجبا ولدين لكن ما لبث ياسون أن هجرها ليتزوج بنت ملك كورنثوس، فتظاهرت ميديا بالإذعان للأمر الواقع، ولكنها - وهي التي كانت تمارس فنون السحر - أرسلت هدية مسمومة للعروس. إنه رداء مغموس في مادة سحرية ما أن لسته العروس حتى احترقت وهلك معها أبوها أيضاً. ولما عاد ياسون إلى بيت الزوجية يربد ويرعد ويتوعد، وجد ميديا تمتطي عربة مجنحة أرسلها إليها رب الشمس (هيلوس) - جدها الأسطوري - لكي ينقذها. ويهدف هذا التدخل الإلهي - أي إله من الآلة بالمصطلح النقدي - إلى إنهاء الأحداث وزرع الطمأنينة والاستقرار في نفوس الأبطال. المهم أن ميديا وأمام ناظري ياسون ذبحت ولديه وفلذات كبدها ولم تسمح له حتى ولمسهما. وتعد هذه المسرحية رائعة يوريبديدس بحق، فهي تتفوق على جميع مسرحياته بالإحكام في الحبكة الدرامية والتركيز في

(١٣٧) راجع ترجمة هذه المسرحية التالية:

أحمد عثمان (تقديم ومراجعة ومعجم أسطوري) يوريبديدس هرقل مجنوناً المشروع القومي لترجمة اثنتي عشرة أعلى للثقافة القاهرة ٢٠٠١.

(١٣٨) أنظر أحمد عثمان: "الكلاسيكية في مسرح عصر النهضة"، ص ٢٣١-٢٤٧ ولا سيما ص ٢٨٤-٣٠٠، وراجع سينيكا: "هرقل فوق جبل أوبنا" (ترجمة وتقديم أحمد عثمان) ص ٧١-٨٢.

الحدث التراجيدي على شخصية البطلة. وجدير بالملاحظة أن الصراع الدرامي في هذه المسرحية لم يعد في غالبته صراعاً بين الإنسان والآلهة - كما هو الحال عند أيسخولوس - ولكنه صار صراعاً داخلياً سيكولوجياً يحتدم بين الإنسان ونفسه. وبعبارة أخرى بين النوازع المتضاربة داخل النفس الإنسانية^(١٣٩).

ومن الطرائف التي تحكى حول مسرحية "هيوليتوس" أن يوريبديدس، بعد أن اكتشف خيانة زوجته الأولى له بعد زفافها بفترة وجيزة، كتب هذه المسرحية تعبيراً عن إحتقاره للجنس الناعم برمته. والجدير بالذكر أن الشاعر طلق هذه الزوجة الخئون وتزوج أخرى، فكانت الثانية أضل سبيلاً من الأولى. على أية حال فقد عرضت مسرحية "هيوليتوس" عام ٤٢٨ وبطلتها هي فايدرا التي وقعت في حب ابن زوجها الشاب العذرى هيوليتوس، الذي كان غارقاً في فنون الصيد بالعابات عازفاً عن النساء وشباك الهوى. فلما صد هيوليتوس عروض الغرام من قبل فايدرا وإحتقر خيانة هذه الزوجة لأبيه، إنتحرت وتركت رسالة لزوجها ثيسوس تتهم فيها هيوليتوس إنه يغتصبها عنوة. فلما عاد الأب الغائب وعلم بذلك صب لعناته على ابنه وتضرع إلى إله البحر بوسيدون أن يهلكه. وبالفعل إستجاب له بوسيدون وعاد هيوليتوس إلى المنزل بين الحياة والموت، بعد أن خرج له من البحر مخلوق وحشى تسبب في هلاكه. ثم ظهرت الربة أرتميس لكى تعلن الحقيقة كاملة وتكشف النقاب عن الأعيب إلهة الجمال والحب والتناسل أفروديتى، وعن طهارة وبراءة هيوليتوس. فيندم ثيسوس مر الندم على ظلمه لابنه العفيف الراحل. والتدخل الإلهى هنا - إله من الآلة بالمصطلح النقدي - يهدف إلى

(١٣٩) عن تفسير طريف لأسطورة ميديا عند يوريبديدس وسينيكا راجع يحيى عبد الله "ميديا أو هزيمة الحصار".

مجلة "عالم الفكر" الكويتية المجلد الثاني عشر عدد ٣ (١٩٨١) ص ٧٣-٩٠. وأنظر

P.E. Easterling, "The Infanticide in Euripides' *Medea*" YCL.S 25 (1977), pp. 177-199.

B.M.W. Knox, "The *Medea* of Euripides" YCL.S. 25 (1977), pp. 193-225.

J.J. Clauss- S.I. Johnston (edd.), *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*. Princeton University Press 1997.

مساعدة البشر على فهم مغرى ما قد يغمض عليهم من الأحداث التي يشاهدونها على المسرح. كما أنه يعين المؤلف نفسه على حل عقدة المسرحية، فهو حل خارجي لها تأتي به قوة إلهية ما مرفوعة على إحدى الآلات. وهى قوة فوق مستوى البشر والأحداث الأرضية الجارية على المسرح^(١٤٠).

وتدور مسرحية "هيكابى" - التى من المحتمل أن تكون قد عرضت عام ٤٢٥ - حول زوجة الملك الطروادى برياموس. وهى الآن أسيرة لدى أجاممنون ملك الملوك الإغريقى، ونعنى هذه الأميرة الأسيرة التى أعطت اسمها عنواناً للمسرحية. وبالإضافة إلى معاناة هيكابى الأصلية والناجمة عن فقدان الوطن والأهل والسيادة والحرية، فإنها تتلقى الآن نبأ تقديم ابنها بوليكسينى قرباناً على قبر أخيلليوس بطل الأبطال الإغريق. ثم تأتيها أنباء أخرى محزنة تقع على أسماعها وقع الصاعقة، فهى تفيد بأن آخر أبنائها بوليدوروس، الذى كانت قد عهدت به إلى الملك بوليميستور ليصونه قد إنتهى أمره هو أيضاً، قتله هذا الملك نفسه المؤمن عليه. وتضرعت هيكابى إلى أجاممنون سيدها ومليكه وعشيق ابنها كاسندر^١ أن يتيح لها الفرصة لكى تنتقم من ذلك الملك خائن العهد ومبدد الأمانة الغالية. وبالفعل تمكنت هيكابى من الانتقام بوحشية فقتلت ولدى بوليميستور أمام ناظره ثم فقات عينيه. لكن بناء المسرحية بصفة عامة مفكك بعض الشيء^(١٤١).

أما مسرحية "أندروماخى" فيحتمل أن تكون قد عرضت عام ٤١٩. وبطلتها التى خلعت اسمها على المسرحية هى أرملة هيكتور بطل الأبطال الطروادى، ولقد أصبحت هى الآن أيضاً بدورها بعد تدمير طروادة أسيرة

(١٤٠) نظر. أحمد عثمان: الكلاسيكية فى مسرح عصر النهضة، ص ٣٤٨-٤١٨.

(١٤١) Rosenmayer Thomas, "Euripides' *Hecuba*", Horror story a Tragedy" (١٤١)

IMAGDD (1987), pp. 264-270.

K.E. Chatzistephanou, A Contribution to the interpretation of the characters, the unity and meaning of the "*Hecuba*" of Euripides. (Diss. in Greek) Nicosia- Cyprus 1982.

نيوبتوليموس الذى ولدت له ابنا حمل إسم مولوسوس، ولكنه تزوج من هيرميوني بنت مينىلاؤس من هيلينى ورأى مينىلاؤس ضرورة التخلص من أندروماخى وإبنها لكى يخلو الجو لابنته هيرميوني، فتواصل حياتها الزوجية هادئة هانئة مع زوجها نيوبتوليموس ولاسيما أن هيرميونى عاقر وكادت خطة قتل أندروماخى تنجح لولا وصول يايوس الذى أنقذ الأم وإبنها. وإزاء هذا الفشل أوشكت هيرميونى على الانتحار، إلا أن إبن عمها أجائمنون أى أوريسيتيس قد وصل وأخذها معه بعد مقتل زوجها نيوبتوليموس فى دلفى بتدبير من أوريسيتيس نفسه. وكما هو واضح تحفل هذه المسرحية بعدد لا بأس به من الأوغاد والخوة، الذين لا يخفف من وطأة سلوكهم الكريه سوى نبل ييلوس وأمومة أندروماخى الحنون.

ومن الملاحظ أن يوريبديدس فى هذه المسرحية يشن هجوما عيضا ويصب نقدا سافرا على إسبرطة. فهو يهجو الإسبرطيين وأخلاقهم وينتقد نظامهم السياسى وأسلوب حياتهم. ومما لا شك فيه أن موقف يوريبديدس هذا يعكس الشعور الأثنى العام المعادى لإسبرطة غريمة أثينا على زعامة العالم الإغريقى، والمشتبكة فى حرب طويلة معها منذ عام ٤٣١، وستمند حتى عام ٤٠٤ حيث ستهزم أثينا تهر هزيمة فى نهاية هذه الحرب المعروفة بإسم الحرب البلوبونيسية. ولنستمع لما يقوله يوريبديدس على لسان أندروماخى فى هذه المسرحية (بيت ٤٤٥ وما يليه):

"يا مواطنى إسبرطة، يا أبغض كل البشر كافة، ومدبرى الغش،

ياملوك الإفك ومخترعى المؤامرات الباغية بعقولكم اللئيمة

وأساليكم الملتوية، دون أن تخطر لكم فكرة أمينة واحدة.

خطأ أن تكون لكم الزعامة فى هيلاس، أية خسة ليست فى شرعكم؟

يا لتفشى القتل عندكم؟ وجرائم الكسب غير المشروع ألم تنتشر لديكم؟

كذابون، تقولون كلمة بشفاهكم وتحفون أخرى فى قلوبكم؟

هذا ما يلقاه الناس دائما منكم. ليحل الخراب بكم!"

والسؤال الذى نود أن نطرحه الآن هو أليست هذه العبارات اليسيرة المقتطفة من مسرحية "أندرومسخي" كفيلا بأن تدل على براعة يوريبيديس فى إستغلال الأساطير التقليدية الموروثة من الماضى الملحمى العتيق لتصوير الحاضر المعاصر للشاعر ونقد أحواله السياسية والإجتماعية ؟ لقد كان يوريبيديس أمودجا يحتذى فى ذلك، وكان على المؤلفين الدراميين من بعده أن يترسموا خطاه وهم يعيدون صياغة الأساطير القديمة أو وهم يستلهمون تراث الماضى. فإذا لم يكن الهدف من ذلك هو إستغلال الرموز الأسطورية والقيم التراثية لتسليط الضوء على جوانب الحياة المعاصرة ما الداعى للعودة إلى الأساطير أو التراث بصفة عامة ؟

ولا تتشابه مسرحية يوريبيديس "الضارعات" أو "المستجيرات" مع مسرحية أيسخولوس بنفس العنوان فى شئ سوى هذا التشابه اللفظى فى العنوان فقط. فمسرحية يوريبيديس تكمل قصة حرب "السبعة ضد طيبة"، وهى مسرحية أخرى لأيسخولوس كما نعرف. فبعد أن فشل الأبطال السبعة المهاجمون فى دخول طيبة لجأت أمهاتهم إلى إليوسيس مركز عبادة الأسرار المقدسة الواقع غرب أثينا. وهناك شملهن ثيسوس ملك أثينا وبطلها القومى بحمايته ورعايته، وذهب بنفسه لغزو طيبة ولإعادة بقايا الأبطال السبعة الذين قتلوا أثناء الهجوم، وذلك لكى يتم دفنهم بالمراسم الدينية التقليدية. وهكذا تمجد هذه المسرحية مدينة أثينا فى شخص ملكها وبطلها القومى ثيسوس نصير الضعفاء ومجير المستجيرين. ومن المحتمل أن تكون هذه المسرحية قد عرضت عام ٤٢٠.

وعرض يوريبيديس مسرحية "الطرواديات" حوالى عام ٤١٥. ويقال إنه شرع فى نظمها بدافع شعور قوى بالمرارة إنتابه إزاء سلوك الأثينيين غير الحضارى عندما دمروا جزيرة ميلوس، التى لم يقترف أهلها ذنبا سوى أنهم إتخذوا موقف الحياد أثناء الحرب الدائرة بين أثينا وإسبرطة ! ولذلك حفلت المسرحية بلوحات معبرة عن ويلات الحروب وعذاب المغلوب. إذ إستغل الشاعر أحسن إستغلال مصير النساء الطرواديات اللاتى وقعن فى الأسر مثل هيكابى وأندرومسخي

وكاسندرا وبوليكسيني والأمير الصغير أستياناكس. وهكذا يتضح لنا كيف كان يوريبديدس يتصد الأحداث السياسية المعاصرة ويتتقد السلوك البربري في الحرب، سواء أكان مقترفوه من الإسرطيين الأعداء، أو الأثينيين مواطنيه الأحياء. وهو يفعل ذلك في إطار تراجيديات قائمة على موضوعات أسطورية تراثية.

بيد أن يوريبديدس حوالي عام ٤١٢ قد تحول إلى نظم بعض المسرحيات ذات الطابع الرومانتيكي. وتبدأ هذه المرحلة بمسرحية "إفيجينيا بين التاورين" أو كما تسمى عادة "إفيجينيا في تاوريس". وفيها يتبع يوريبديدس رواية أسطورية مخالفة لما جاء عند هوميروس، وفحواها أن الربة أرتميس أنقذت إفيجينيا بست أجاممنون، فلم تذبح قربانا على المذبح في ميناء أوليس من أجل إبحار الأساطيل الإغريقية إلى طروادة، وإنما حملت إلى بلاد التاورين. وهم قوم يعبدون أرتميس بطقوس غريبة، إذ يقدمون الأجانب الوافدين عليهم قربانا على مذبح ربتهن. وبوصول إفيجينيا إلى هناك أصبحت كاهنة معبد أرتميس، وشرعت تشرف على هذه الطقوس البربرية. ثم جاء أخوها أوريسيس - دون أن تتعرف عليه - مع صديقه بيلاديس إلى معبد أرتميس بحثا عن وسيلة لتطهير أيدي أوريسيس من دم أمه كما أمره أبوللون رب النبوءات في دلفي. وطبقا لطقوس العبادة المتبعة في المعبد كان على إفيجينيا أن تقدم الضيفين الوافدين قربانا شهيا لأرتميس، ولكنها تعرفت في اللحظة الأخيرة على أخيها وصديقه فأنقذتهما وهربت معهما. وكاد ملك البلاد أن يقبض على ثلاثتهم بعد أن ردتهم عواصف البحر الهائج إلى الشاطئ، لولا ظهور الربة أثينا التي أصدرت أوامرها للملك بالإذعان لمشيئة الآلهة والسماح لهم بالرحيل مع تمثال الربة أرتميس إلى بلاد الإغريق. ولولا هذا التدخل الإلهي لما انتهت التراجيدية بهذه النهاية السعيدة. وهكذا تلعب حيلة يوريبديدس "إله من الآلة" دورا مهما في تحديد معالم الشكل والمضمون بهذه المسرحية وغيرها من مسرحياته.

ورأينا تأجيل الحديث عن مسرحية "إفيجينيا في أوليس" بعض الوقت

رغم صلتها بموضوع المسرحية السابقة - لأنها لم تعرض إلا بعد وفاة يوريبديدس.

وهناك تراجيدية رومانتيكية أخرى هي "إيون" وتنتمي إلى هذه المرحلة من نتاج يوريبديدس. وفيها يغتصب الإله أبوللون كريبوسا بنت الملك الأثيني إريخيوس، فلما وضعت طفلها ألقت به في العراء وحمله أبوللون إلى معبده في دلفي. ثم تزوجت كريبوسا من كسوئوس حليف أبيها، فلما لم يرزق الزوجان بالخلف ذهبا معا إلى أبوللون في دلفي، هو لكي يستشير الإله في مسألة العقم، وهي لكي تستفسر - خلصة - عن مصر. إنها الذي تركته في العراء. وجاءت نبؤة أبوللون إلى كسوئوس تنصحه بأن يصطحب إلى منزله أول إنسان يصادفه أثناء خروجه من المعبد. ونفذ كسوئوس ما أمرت به النبؤة. وكان هذا الإنسان الذي أخذه من أمام المعبد ويعيش معه الآن في المنزل هو إيون ابن أبوللون من كريبوسا، التي لم تعرف على فلذة كبدها وئارت على فكرة تبنيه. إذ كيف تقبل أن تربي ولدا ظنته ابن سفاح لزوجها؟! بل حاولت قتله فلما فشلت محاولتها واكتشف أمرها لجأت إلى معبد أبوللون هربا من عقوبة الإعدام. وهناك أحضر لها كهنة المعبد قماط الطفل الذي كانوا قد إلقطوه عندما وجدوه ملقى في العراء. فتعرفت كريبوسا عليه وعلى ابنها إيون من أبوللون. وهنا تظهر الربة أثينا لتكشف النقاب عن الحقيقة كاملة، وتنبا بأن يصبح إيون هذا جد السلالة الأيونية. ويعود كسوئوس وكريبوسا مع إيون إلى أثينا ليواصلوا العيش السعيد.

وعرضت مسرحية "هيلينى" عام ٤١٢. وفيها يتبع يوريبديدس رواية أسطورية وردت عند الشاعر الغنائي ستيخوروس^(١٤٢) وفحواها أن هيلينى الحقيقية زوجة مينىلاؤس ذهبت لتقيم في مصر، وصورة وهمية فقط هي التي ذهبت إلى طروادة مع باريس وتسببت في الحرب المشهورة! وبعد انتهاء المعارك يصل مينىلاؤس مع هيلينى الوهمية العائدة من طروادة إلى مصر. وهناك يصيبه

الدهش والفرع لوجود هيلسي الحقيقية فى قصر الملك المصرى. وبعد إختفاء شبح هيلينى أى الشخصية الوهمية تتولى هيلينى الحقيقية أمر تدبير وتنفيذ خطة الهروب من مصر، وذلك بمساعدة أخويها المؤلفين كاستور وبوليدويكيس. وتعد هذه المسرحية من أكثر مسرحيات يوريبديدس تشبعا بالنزعة الخيالية والميل الرومانتيكى.

وقبل عام من تقديم "هيلينى" أى عام ٤١٣ كان يوريبديدس قد عرض مسرحية "إليكترا" وفيها يقدم شيئا جديدا يختلف تمام الاختلاف عن معالجة أيسخولوس فى "حاملات القرابين" وسوفوكليس فى مسرحية "إليكترا" لنفس الأسطورة. إذ يجعل يوريبديدس بطلته إليكترا تتزوج من فلاح بسيط ومتواضع يعرف أنه ما كان ليحظى بهذا الزواج الملكى لولا أن من يهمهم الأمر - أى كليتمسترا وأيجيسثوس - يريدان ألا تنجب إليكترا نسلا نبلا قد ينتقم منهما لقتل أجاممنون. ولذلك فإن هذا الفلاح البسيط لا يعامل زوجته الأميرة معاملة الند لند، بل يرفض أن يفقدها عذريتها فلا يعاشرها معاشرة الأزواج. وهكذا يجرى الجزء الأكبر من الحدث الدرامى فى المسرحية لا فى أجواء القصور العالية، بل فى كوخ وضيع يجمع بين السطاء من الناس والبلاء بسلوكهم من جهة، وأبناء الملوك والأمراء المغضوب عليهم من جهة أخرى. ولعل هذه المسرحية هى أكثر مسرحيات يوريبديدس إظهارا لميله نحو الواقعية، وإن كانت لا تخلو من لمسات رومانتيكية.

وعرضت مسرحية "الفينيقيات" حوالى عام ٤١١/٤١٠ وتتكون الجوقة فيها من أميرات فينيقيات جنن لإستشارة نبؤة دلفى. ولكنهن توقفن بعض الوقت عند مدينة طيبة التى تربطهن بها علاقة وطيدة، لأن مؤسس هذه المدينة هو كادموس الفينيقى جدهن. وجاء توقفهن بطيبة أيضا فى وقت حرب السبعة، أى هجوم السبعة قواد ضد طيبة بقيادة بولينيكيس بن أوديب المطالب بدوره فى التربع على العرش من أخيه إتيوكليس. ويعلن العراف الأعمى تيريسياس أنه لا

يمكن إنقاذ المدينة من هذه الهجمة الشرسة إلا إذا قدم مينويكيوس بن كريون الملك قربانا. ويعترض كريون على ذلك بشدة ولكن ابنه الشاب الصغير مينويكيوس يقدم روحه فداء للمدينة، ويذبح نفسه فوق أسوارها من وراء ظهر أبيه. وعندئذ يسبح أهل طيبة في صد المغيرين، ويعلن أن الآخرين الغريمين إبنى أوديب على وشك اللقاء في مبارزة فردية تحسم الموقف نهائيا. ولكن أهمهما يوكاستي - التي أبقى عليها يوريبيديس حية على نقيض ما فعل سوفوكليس في "أوديب ملكا" - إندفعت لتحول بينهما ولما كان الآوان قد فات وسبق السيف العذل قتلت نفسها فوق جثتيهما، بعد أن كان كل منهما قد قتل الآخر.

وفي عام ٤٠٨ قدم يوريبيديس مسرحية "أوريستيس". وهي مسرحية ميلودرامية الطابع مثيرة الأحداث تركز حول شخصية هذا البطل الذي أعطى اسمه عنوانا للمسرحية. وقد إنتابته حالة مرضية بسبب قتله لأمه، إذ أخذت ربات الإنتقام أى الإيرينيات يلاحقنه أينما ذهب فأصبته بمس من الجنون، وفي حين هجره الجميع لم تق إلى جواره سوى إليكترا أخته. وكانت مدينة أرجوس على وشك إصدار حكم بإعدامهما، وفجأة يظهر مينيلوس وزوجه هيليني عائدين من طروادة. ويتوسل أوريستيس إلى عمه مينيلوس أن ينقذه على أساس أنه لم يفعل شيئا سوى الإنتقام من قتلة أبيه أجائمنون، أى من أمه كليتمنسترا وعشيقها أيجيسثوس. ولكن مينيلوس يخذل ولدى أخيه اللذان، بعد بأسهما من النجاة وتلبية لنصيحة من صديقهما بيلاديس، يخططان لقتل هيليني وهي سب الحروب الطروادية وسر الخراب والمصائب. ولكن هيليني تختفى بصورة غامضة في رحلة عجيبة نحو السماء لتؤله وتصبح الربة الخامية للبحارة ! ويلجأ أوريستيس وإليكترا إلى مينيلوس عمهما مرة أخرى، ولكن بصورة مختلفة هذه المرة. إنهما يهددان بقتل ابنته هيرميوني إن لم يتدخل لإنقاذهما. وهكذا تصل عقدة المسرحية - إن كانت هناك حقا عقدة درامية بالمعنى السليم - إلى الحد الذي يستلزم تدخل العناية الإلهية، أو بعبارة أخرى الدجوى إلى الحيلة اليوريبيدية المعهودة أى "إله من الآلة". فيظهر أبوللون ويملى إرادة السماء التي ترتب الأوضاع المرتبكة من جديد. ولعل هذه المسرحية هي أضعف مسرحيات يوريبيديس من

ناحية الحكمة المدراهمية.

ولم تعرض مسرحية "إفيجيسيا فى أوليس" إلا بعد موت يوريبديدس عام ٤٠٦. ويقال إن الشاعر نفسه قد تركها ناقصة ليكملها إنه قبل عرضها. وفى هذه المسرحية يضطر أجاممنون ملك الملوك الإغريق - بناء على ضغط رجال الجيش - إلى أمر زوجته كليتمسترا بالحضور مع إثنين الصغيرة إفيجيسيا إلى أوليس، حيث ترابط الأساطيل الإغريقية استعدادا للإبحار صوب طروادة. وكانت حجته المعلنة إلى كليتمسترا أنه سيتم زفاف الفتاة إلى أخيلليوس بطل الأبطال الإغريق. ولكنه كان فى الحقيقة ينوى تقديمها قربانا للآلهة أرتميس التى اشتترط ذلك حتى تتمكن الأساطيل من الإبحار. فلما وصلت كليتمسترا مع إثنين إلى أوليس علمت بالحقيقة المؤلمة وبذلت قصارى جهدها لإنقاذ فلذة كبدها إفيجيسيا. ولكن الفتاة الصغيرة نفسها وبعد شئ من التردد والخوف الطبعيين تتقدم عن طيب خاطر متطوعة لكي تذبح قربانا للآلهة وفداء للوطن.

وفى ربيع عام ٤٠٨ كان يوريبديدس قد غادر أثينا إلى مقدونيا تلبية لدعوة ملكها أرخيلازوس الذى أراد أن يحيط نفسه بالمفكرين والأدباء الإغريق. ويبدو أنه قد تسنى للشاعر هناك أن يرى عن كثب طقوس عبادة إله الخمر ديونيسوس البدائية. وهناك أيضاً نظم إحدى بدائعه "عابدات باكخوس"، وباكخوس هو اسم آخر لديونيسوس. ومن الغريب أن يوريبديدس فى هذه المسرحية قد أعطى للجوقة دوراً أكبر من المعتاد فى كل مسرحياته السابقة. على أية حال فإن هذه المسرحية تدور حول محاولات بنثيوس حفيد كادموس وملك طيبة أن يقاوم عبادة ديونيسوس الجديدة. وباءت جميع محاولاته بالفشل والخراب والدمار، لأن أجافى أم هذا الملك العنيد كانت إحدى عابدات باكخوس المتحمسات أو بالأحرى "المجذوبات"، والتى إنتهى بها الوجد إلى حد أن قطعت رأس ابنها وأخذت ترفعه عالياً وهى ترقص طرباً ظناً منها - وهى فى حالة جزل ديونيسى - أنها قد إفترست أسداً وفصلت رأسه عن جسده. وهكذا يكون بطش ديونيسوس إله الخمر والنشوة العنيف، وهكذا يكون إنتقام الآلهة الجدد وتنكيلهم بكل من يقف فى طريقهم، وهو ما يذكرنا بمسرحية أيسخولوس "بروميثيوس مقيداً". على أية حال فلقد استطاع كادموس أن يعيد إلى

أجافى وعيها المفقود، وعندئذ لا يوقف حزنها ولا يهدئ من روعها سوى ظهور ديونيسوس نفسه. الذى جاءها يبرر لها إنتقامه القطيع من الكافرين بعبادته، ويتنبأ بمستقبل زاهر لمدينة طيبة^(١٤٣)

ومن هذا الإستعراض السريع لمسرحيات يوريبيديس وموضوعاتها يلاحظ على الفور أنه أكثر واقعية من سابقه أيسخولوس وسوفوكليس، لأنه لم يحاول أن يصخم صورة أبطاله ولا أن يخفى عنا مثالبهم. فرغم الهالة الأسطورية التى إحتفظ بها هؤلاء الأبطال بحس المرء كأنهم جاءوا من واقع الأرض الأثينية إبان القرن الخامس، وليس من وحى الخيال الخوض أو من نسج الأساطير فقط. وفى كل مسرحيات يوريبيديس يبدل الشاعر أقصى ما يستطيع ليظهر شخصياته على مستوى لا يرتفع كثيرا عن مستوى الفرد العادى. وهو أكثر مؤنسى الزاحيديا الإغريقية إهتماما بتحليل النفس البشرية، ويبدى نورطا ملموسا فى أمور الدين بكل صوره. ولكنه تورط المتأمل المتدبر لا تورط المتدين المتعبد. فهو عقلانى متشكك فى معالجاته الأسطورية وآرائه الدينية. وهو فى مسرحياته ساظم أتعار غنائية ممتاز، وتظهر مقدرته الفائقة فى ذلك المضمار من أغاني الجوقة. ومع ذلك يشعر المرء بأن هناك شيئا من التفكك فى أوصال البنية الدرامية اليوريبيدية حتى فى أحسن مسرحياته وأحكمها حبكة. إذ بوسع المرء فى بعض الحالات أن يفصل أغاني الجوقة عن الأجزاء الحوارية، حقا إن كليهما رائع فى حد ذاته ولكنهما لا يرتبطان ببعضهما البعض إرتباطا عضويا. والسبب هو أن دور الجوقة الدرامى عند يوريبيديس بصفة عامة قد تضاعف عما كان عليه عند أيسخولوس وسوفوكليس،

(١٤٣) عن موضوع هذه المسرحية وتفسيرها راجع رسالة الدكتوراه التالية:

Abdel M. Shaarawi, A study of Dionysus in the *Bacchae* with a special reference to the chorus, (Bristol 1966) passim.

وأنظر عرضا لهذه الرسالة بمجله "المسرح" القاهرية عدد أبريل ١٩٦٩ ص ٥٨-٦٤ وراجع:

R.P. Winnington-Ingram, Euripides and Dionysus: An Interpretation of the *Bacchae*. Amsterdam, Adolf Hakkert 1969.

C. Segal, Dionysiac poetics and Euripides' *Bacchae*. Princeton 1982.

حتى صارت أغاني الجوقة أقرب ما تكون إلى فواصل غنائية بين الأحداث المسرحية.

ولكن البنية الدرامية المفككة بعض الشيء كانت بالنسبة ليوريبيديس هي الوسيلة الأمثل لنقل أفكاره الجديدة، التي لم تكن هي أيضاً منسجمة تمام الإنحرام مع عصر الشاعر. ذلك أن يوريبيديس المفكر يحتل مكانة كبيرة بوصفه المتحدث باسم مدرسة فكرية جديدة تضع الإنسان - لا اللاهوت - في مركز الكون فلقد كان يوريبيديس - كما سبق أن أئنا - تلميذاً مخلصاً للسوفسطائيين. الذين كان أحد روادهم بروتارجواس صاحب المقولة المشهورة "الإنسان مقياس كل شيء". وأطلقت هذه المقولة شرارة ثورة فكرية حقيقية في وجه التفاليد البالية، ووجهت دعوة جريئة إلى الساس للبحث في كل شيء من الديانة إلى العدالة ونظام الحكم وما إلى ذلك^(١٤٤) وكان أول المستحيين لهذه الدعوة هو يوريبيديس نفسه، فهذا ما نلاحظه في كل مسرحياته. فمثلاً كان يوريبيديس أول من قدم على المسرح شخصيات مأساوية في بؤس تام وبشباب مهلهلة، بل إختار بعضهم من أصس وضع، ومع ذلك منحهم نبلا في السلوك وعظمة متميزة في الأخلاق وبغض النظر عن أنه بذلك يحدث تجديدًا عميقًا في مفهوم التراجيديا السائد آنذاك. فهو أيضاً يرهن على تشبعه بالعاليم السوفسطائية التي ترى أن الفوارق الإقتصادية والفرقة بين النبل والرضيع ليست من صنع الطبيعة ولكنها من نسج العادات والأعراف. وبعبارة أخرى يريد يوريبيديس أن يضع مفهومًا جديدًا للنبل لا يقوم على المولد والحسب والنسب، بل على صفاء النفس وطهارة القلب.

ويستخلص من تعاليم السوفسطائية أيضاً أن كل شيء في الدنيا له وجهان، مما لا يمنع أن ينشأ حوله رأيان كلاهما صحيح ولما كان الإقناع هو وسيلة السوفسطائيين الرئيسية لنشر مبادئهم وتدريسها، فقد كانت الخطابة بكل أساليبها

(١٤٤) راجع C.S. Yialoucas, The conflict of Δοξα and Αληθεια in Euripides and his predecessors. Diss. Nicosia, Cyprus 1990.

اللاغية هي الجزء الجوهرى فى برامجهم التعليمية. ولذلك سيطر العصر الخطايبى اللاغى على مسرحيات يوريبيديس مما يثقل على البنية الدرامية، ويأتى أحيانا على حساب رسم الشخصيات ويضر بالمأساوية.

حقا إن كل خصائص الأفكار السوفسطائية مجدها فى مسرحيات يوريبيديس فالإنسان عنده لم بعد الشريك الأضعف أمام الآلهة فى هذا الوجود، ينقاد لأوامرهم إنقياد الاعمى، أو يجبر على ذلك بالعذاب والمعاناة لكى يحصل فى النهاية على الحكمة المستفدة. بل إننا نلاحظ فى مسرحيات يوريبيديس إبعكاسا واضحا لمقولة بروتاغوراس المعروفة "أنا لا أعرف شيئا عن الآلهة وما إذا كانوا موجودين بالفعل أم لا ! وما هى هيتهم " هناك عوائق كثيرة تحول بينى وبين أن أعرف كل ذلك. وول هذه العوائق أن الآلهة غير مرئيين، وثانيها أن حياة الإنسان مهما طالت قصيرة للغاية". هكذا كان السوفسطانيون يهتمون بالكفر والإلحاد وعدم الاعتقاد فى آلهة الأوليمبوس ومن السهل علينا الآن أن نفهم لماذا إنسحبت ظلال هذا الإتهام على يوريبيديس نفسه وهو إن الحركة السوفسطائية البار^(١٤٥).

يبدو أن يوريبيديس المفكر الفيلسوف لم يكن يصدق الكثير من الأساطير الإغريقية، فهو يدعو الناس إلى أن يخضعوها للتفكير العقلانى. لقد جعل الراعى فى مسرحية "إفيجينيا بين التاورين" يتحدث عن أسطورة مطاردة ربسات الإنتقام أى الإيريبيات لأوريستيس - بسبب قتله لأمه - وكأنه يشخص حالة مريض مصاب بنوبات الصرع والتشنج يقول الراعى (أبيات ٢٦١ وما يليه):

"وفى هذه الأثناء توقف أحد الغريين (أى أوريستيس) - وهو يغادر الكهف الصخرى - وراح يهز رأسه بعنف إلى أعلى وإلى أسفل، وهو يعوى ويرتعش حتى أطراف أصابعه فى نوبة متشنجة. وصاح كما يصيح الصياد: هنا يا

(١٤٥) يقول ويتمان - على سبيل المثال - إن يوريبيديس دعى إلى عبادة الهة حدد مثل الهواء "و الدوامة". أما

سوفوكليس فلم يفعل ذلك ولم يشكك فى الآلهة القدماى والعادات التقليدية

Whitman, op. cit., p. 4-5.

بيلاديس ! أتراها ؟ هناك أو ترى تلك الآن ؟ وتلك الأفعى الجهنمية النهمه
إلى دمي بأحناشها المخيفة، كلها فاعرة أفواهها لتلدعنى ؟ وهذه الثالثة تنفث
النار والموت من بين ملابسها، تخلق إلى مرتفع صخرى وأمى بين ذراعيها
لتقدفها من هناك فوق رأسى، ياللهول ! ستقتلنى، إلى أين أفر ؟".

ويضيف الراعى معلقا وكأنه المتحدث بلسان يوربيديس:

"لم نر تلك الأشكال الوهمية" لكنه حَسِبَ خوار البقر، ونباح الكلاب أصواتا
تصدرها ربّات الإنتقام الإيرينيات.. نزع سيفه، واندفع كالسبع فى وسط
العجول يقطع خواصرها ويطعن بسيفه جوانبها، وهو يحسب أنه بهذا يدفع
عن نفسه ربّات الإنتقام، حتى تغطى زبد البحر بجلط الدماء" (قارن أيضاً
أبيات ٩٣٠ وما يليه).

وفى نفس المسرحية "إفيجينيا بين التاورين" تقول ابظة - وهى نفسها كاهنة معبد
أرتميس - مشككة حتى فى حقيقة الربة التى كلفت بخدمتها (أبيات ٣٨٠ وما يليها):

"إنى أدين تلك الخدع المراوغة لإلهتنا، فإذا سفك رجل دم آخر، أو حتى مجرد
أنه لامس امرأة فى مخاض الوضع أو وضع يده على جثة، فإنها تصده عن
مذابحها باعتباره دنسا. ومع ذلك فهى ذاتها تتلذذ بتقديم الناس أضحيات
بشرية قربانا لها.. إسى أرجح أن سكان هذا البلد قد يكونون هم أنفسهم من
سفاحى دم البشر وينسبون هذه النقيصة فيهم إلى ربّتهم لأننى لا يمكن أن
أعتقد فى أن إلها بهذا الجرم !".

ووقع إختيارنا على فقرتين من " الطرواديات" يردان على لسان هيكابى.
حيث تقول فى الأولى (أبيات ٨٨٢ وما يليها):

"أنت يا من ترفع الأرض، يستقر عليها عرشك، لغزا
يهوق إدراكنا ! سواء أكت زيوس، أو ضرورة طبيعية،
أو عقل إنسان. إننى أدعوك فإنك لتسلك مسالكاً

مبهمة، بيد أنك تقود مصائر البشر نحو العدل"

ففى هذه الفقرة يتساوى العقل البشرى مع القوة الإلهية المهيمنة على الكون كله. أما فى الفقرة الثانية (بيت ٩٧٠ وما يليه) فتعلق هيكابى على اسطورة مسابقة الجمال بين هيرا وأثينة وأفروديتى الربات الثلاث اللاتى إحتكمن إلى الأمير الطروادى باريس فيما بينهما. تقول هيكابى:

"فأنا لا أستطيع مطلقاً أن أؤمن بأن هيرا أو العذراء بالاس (أثينة) خليقتان يارتكاب تلك الحماسة، فتبيع الأولى مدينتها أرجوس للأجانب، أو تقبل بالاس (أثينة) بأى حال أن تخضع مدينتها أثينا عبدة ذليلة للفريجيين. وقد جاءتا إلى إيدا فى ألعوبة صبيانية نزقة للتنافس على شرف الجمال ! إذ لم تشغل الإلهة هيرا فؤادها باللهفة على نيل جائزة الجمال ؟ ألتحصل على زوج أرقى من زيوس ؟ أم هل كانت أثينة تريد أن تجد من بين الآلهة زوجاً، وهى التى - بسبب نفورها من الزواج - ظفرت من أبيها بالرضا أن تبقى عذراء ؟ لا تحاول أن تنسبى حماسة للربات.. ولن تقنعى بهذا العقلاء"

لقد كان يوريبيديس مؤلفاً إنسانياً بكل معانى الكلمة، لأنه كرس عبقرته وقريحته للتعبير عن الإنسان ورغباته، وحاول الغوص فى أعماقه وسبر أغوار مشاعره الداخلية من حب وكراهية، غيرة وخوف، لذة وألم. ولهذا السبب نفسه كانت النساء فى مسرحياته - كما قد لاحظنا - يلعبن دور البطولة فى الغالب لأن مسرح يوريبيديس فى جوهره هو مسرح العواطف العنيفة. والنساء هن الأقدر على التعبير عن مكونات النفس، وهن الأكثر إظهاراً للإنفعالات بطبيعة الحال. وليس من الحكمة قط أن نتهم يوريبيديس بأنه عدو المرأة، أو أن نصدق الروايات الأسطورية التى تقول إن النساء قد مزقنه إرباً إرباً بعد أن اشتد هجومه عليهن فلم يجدن من وسيلة لإسكات صوته سوى بقتله على هذا النحو الفظيع ! كما أنه ليس من الصواب أيضاً أن نعتبر يوريبيديس من أنصار المرأة، ولكنه فقط بالنسبة لهذه القضية وكل القضايا التى تعرض لها فى مسرحياته - كقضية الدين مثلاً - كان دارساً

منأملا وباحثا متشككا ليس إلا. ومن ثم فإن تهمة العداوة للمرأة الموجهة إلى يوريبديدس جاءت نتيجة لمخالفته العادات والتقاليد السائدة في المجتمع الأثيني آنذاك، والتي لا تنظر بعين الرضا إلى المرأة التي تجرى سيرتها على ألسنة الرجال قدحا أو حتى مدحا. كما جاء في خطبة بريكليس الجنائزية التي حفظها لنا المؤرخ ثوكيديديس.

ويستطيع السائح المدقق لو قرأ مسرحيات يوريبديدس بعناية أن يضع يده على ملامح صورة مشرقة ومشرقة للزوجة الوفية. يرسمها الشاعر بكلمات صريحة على لسان أندروماخي في "الطرواديات" (أبيات ٦٤٧-٦٥٦) إذ تقول:

"سواء أكان هناك ما يؤخذ على الزوجة أم لا، فإن مجرد تغييبها عن البيت يجلب في إثره سمعة سيئة. وهكذا فإنني تخلت عن أية رغبة في فعل ذلك وبقيت دوماً في بيتي. كما لم أسمح لذي بالنميمة الخبيثة التي تعشقها النساء، وإنما رضيت أن يكون لي عقل راجح لا يحكى إلا الحكاية الصادقة، واحتفظت بلساني صامتا وبعيني خفيضة أمام زوجي، وكنت أعى جيدا متى يجوز لي أن أغلب زوجي، ومتى ينبغي علي أن أخضع له وهو يغلبني "

وفي مسرحية "أندروماخي" (بيت ٢٠٦ وما يليه) تقول هذه البطلة مخاطبة هيرميوني الروجة الفاشلة:

"إنها ليست عقاقيرى السحرية التي تجعل زوجك يكرهك، بل إنه لفشلك أنت هي أن تثبتى أنك عون له. هنا يكمن سر الحب الوحيد. لا... ليس الجمال يأسدتي، بل هي التصرفات الفاضلة التي تكتسب قلوب أزواجنا"

وفي مسرحية "إفيجينيا في أوليس" (بيت ٧٤٩-٧٥٠) وعلى لسان أجاممنون يوحز يوريبديدس رأيه في المرأة ولاسيما الزوجة بالقول التالي

"على الرجل العاقل أن يؤوى في بيته زوجة نافعة وطيبة، وإلا فعليه ألا يتزوج أبداً" صفوة القول إننا لا نقبل إتهام يوريبديدس بعداوة المرأة، لا لشئ إلا لأنه

حلل شخصيتها تحليلًا دقيقًا، وأوضح نقاط الضعف فيها. لأنه في مقابل هذه الصورة السلبية رسم صورة أخرى إيجابية للمرأة الذكية والزوجة الفاضلة الوفية.

بيد إنه لم يكن غريباً أن يتهم يوريبيديس في عصره بمختلف الاتهامات، وأن يكون هذا الشاعر المفكر والفيلسوف المتشكك موضع الريبة والانتقاد من قبل مواطنيه الأثينيين، لأنه كان يسبق عصره بمراحل كثيرة. فلم يكن على ونام وإنسجام مع معاصريه، لأنه كان تقديمًا ثورياً في آرائه، متمرداً في كتاباته. ولذلك لم يفز بالجائزة الأولى في المباريات المسرحية كثيراً، بل إن راعته "ميديا" لم تفز حين عرضت إلا بالجائزة الثالثة أى فشلت فشلاً ذريعاً. ومما يخفف من دهشتنا أن نفس المصير كانت قد لاقته رائعة سوفوكليس "أوديب ملكاً". ويبدو أن الروائع لا تحظى حتماً أو دوماً بالتقدير اللائق ساعة ظهورها وبين معاصريها الذين يتركون مهمة هذا التقييم الموضوعي للأجيال التالية. ولقد هاجم شعراء الكوميديا - وعلى رأسهم أريستوفانيس - يوريبيديس هجوماً لا هوادة فيه. ويمكن أن نلاحظ ذلك في مسرحية "الضفادع" على سبيل المثال. ولكن العصور التالية كانت تميل إلى يوريبيديس وتفضله على الشعراء الآخرين الراجيديين الآخرين أيسخولوس وسوفوكليس. ومما يحكى في هذا الصدد أن الأثينيين المسجونين في صقلية استطاعوا بفضل إنشاد بعض أشعار يوريبيديس أن يحصلوا على إمتيازات خاصة من سجانهم | هذا وقد إتكا الشاعر الفيلسوف الروماني سينيكا على يوريبيديس أكثر من الشعراء الآخرين. وبذلك شق يوريبيديس - أى عبر تراجيديات سينيكا - طريقه إلى مسرح عصر النهضة والعصور الحديثة^(١٤٦) سابقاً في ذلك زميله الآخرين. ولا أدل على شيوع مسرح يوريبيديس من أن النصوص التى بقيت لنا منه تفوق عدد ما وصل من نتاج المؤلفين الأثينيين الآخرين مجتمعين^(١٤٧).

(١٤٦) أحمد عثمان: "الكلاسيكية في مسرح عصر النهضة"، ص ٢٣١-٤١٨ وفى أماكن أخرى كثيرة متفرقة.
 (١٤٧) مرة أخرى نوه إلى أن المعلومات التى توردها الباحثة بيب بشأن قلة العروض المسرحية الحديثة بالنسبة ليوريبيديس هى معلومات قديمة ولم تعد صحيحة لأن مهرجانات إحياء المسرح الإغريقى التى تقام كل صيف ببلاد اليونان الحديثة قد قلبت الأوضاع. أنظر أعلاه ص ٣٣٧ حاشية رقم ٩٨ وص ٣٤٤ حاشية رقم ١١٠.

حقاً لقد أثارت التجديدات التي أدخلها يوريبيديس على شكل ومضمون التراجيديا الإغريقية الشكوك وعدم الرضا في بداية الأمر. فاعتبره معاصروه المتسبب في إنهيار الفن التراجيدي وإنقلب الموارس وتبدلت المعايير فصار يوريبيديس إبان العصر الهيلنستي - أي بعد حوالي عام ٣٠٠ حتى نهاية القرن الأول - هو أفضل الشعراء التراجيديين. ومنذ ذلك الحين أصبح يوريبيديس في المقدمة من حيث الشيوع والذيعوع، وإن لم يخل الأمر من فترات هبوط وصعود في شعبيته بين الحين والآخر. حتى إنه كان يعتبر أحياناً رجلاً سيئاً ضل طريقه في الحياة، فاشتعل بظلم الشعر التراجيدي وما كان ينبغي له أن يفعل ذلك ولا شك أن هذا التيار الانتقادي العنيف الذي يصحو أحياناً ويخو في غالب الأحيان هو من تأثير هجمة أريستوفانيس الشرسة على يوريبيديس في "الصفادع" بصفة خاصة وإن كان البعض يعزو ذلك إلى القول بأن مسرحيات يوريبيديس التي وصلت إلى أيدينا ليست كلها من أعماله الممتازة. فهي وإن كانت تفوق في العدد مجموع ما وصننا من نتاج الشعراء الآخرين، أيسخولوس وسوفوكليس، إلا أن مسرحياتهما الباقية هي أفضل ما أبدعا. فكان القدر والتاريخ كان يقفان بالمرصاد ليوريبيديس! ومن اليسير علينا أن نوضح عدم دقة أو وجهة هذا الرأي الساذج. فنحن في الواقع لا نعرف عن يقين طبيعة المسرحيات المفقودة من إنتاج هؤلاء الثلاثة جميعاً، فكيف نؤكد أن ما وصننا هو أسوأ أو أفضل مما لم يصلنا؟

ومن أهم الانتقادات المسلطة على يوريبيديس أنه أفسد التراجيديا وأفقدتها رونقها وجمالها بما أدخله عليها من واقعية حطمت الهالة الأسطورية لأبطاله وشخصياته ومما لا شك فيه أن هذه التهمة الباطلة تستند على شيء طفيف من الصحة، وهو أمر ساعد بين الشاعر وأهل عصره الذين كانوا يقدسون أبطال الأساطير، والذين كانوا قد شاهدوا أبطال أيسخولوس وسوفوكليس ذوي العظمة والأبهة. ولكن هذه التهمة نفسها التي تباعد بين يوريبيديس وعصره تقربه إلى نفوس الأجيال التالية، بل وإلينا نحن المحدثين الذين بالطبع لم نعد نشعر بأية قدسية تجاه الأبطال الأسطوريين. ولعل في ذلك ما يمكننا من تقدير مدى

جرأة يوريبيديس المتمرد على معتقدات زمانه. وجدير بالذكر أن الواقعية الملموسة في مسرحياته ليست واقعية فوتوغرافية، ولكنها ذات طابع شعري خيالي كتلك الواقعية التي ظهرت إبان العصر الإليزابيثي في إنجلترا. وإن كانت واقعية يوريبيديس الشاعر الإغريقي أكثر صقلا وأعمق فنا.

ومن أبرز الانتقادات التي عانى منها يوريبيديس القول بأنه أظهر شخصياته أكثر تشبعا بالشر مما هم عليه في الأساطير، أو حتى أكثر مما تقتضي الواقعية الفنية. وقبل أيضا إنه سلط الأضواء الساطعة على الجانب الوضع للنفس الشريرة. وما أسهل الرد على مثل هذه الانتقادات. ويكفي أن نذكر أصحابها بأن يوريبيديس الذي قدم على المسرح شخصيات شريرة مثل ليكوس في "هرقل مجنون" ومينيلوس في "هيليني"، هو نفسه الذي ألدع في رسم شخصية الزوجة الوفية المادرة ألكيستيس في المسرحية المسماة باسمها وهو أيضاً الذي يقدم هرقل في مسرحية "هرقل مجنون" بطلا ذا عظمة وفضيلة لا ينكرهنا ناكراً عنيد بل إن شخصيات يوريبيديس الشريرة ليست كلها من الشر الخالص. فياسون على سبيل المثال في مسرحية "ميديا"، ذلك الرجل الذي أنكر الجميل وغرق في أنانيته المزدولة أظهر حناناً أبويّاً لا نظير له وحزناً بالغاً ينفطر له القلب في المشهد الأخير للمسرحية بعد قتل ولديه. ولا شك أن هذا المشهد يكسب لياسون بعض العطف ويسرد له شيئاً من الحب، فهو على أقل تقدير ليس إنساناً شريراً أو كريهاً تماماً. ونفس ميديا، تلك المرأة الغيور التي قتلت ولديها بيديها وبسبب الغيرة ليست أيضاً خالية من المشاعر النبيلة. ويكفي أن نتذكر أنها في الأساس المرأة التي ضحت منذ البداية بكل شيء من أجل حب زوجها فهذا أمر يضمن لها تعاطفنا من اللحظة الأولى. صفوة القول إن يوريبيديس يحارج ويزاوج بين الخير والشر، الحب والكراهية. النبيل والحسة وهو يرسم شخصيات مسرحياته، وذلك طبيعي لأنه من أجديات الفن التراجيدي السليم.

وقديماً قال أريستوفانيس إن تركيز يوريبيديس على العاطفة الحسية في مسرحياته أمر لا يتفق مع وقار الفن التراجيدي. ولحسن حظ يوريبيديس أننا لا يمكن أن نقبل آراء أريستوفانيس هذه ولو تبينا مقاييس ومعايير أثينا القرن الخامس نفسها. لأن إتهام

أريستوفانيس لزميله يوريبيديس بإختيار "أساطير الحب الشاذ" وكذا "النساء الزانيات" و "الزيجات غير المقدسة" عن عمد هو إتهام مرفوض لسبب بسيط جدا وهو أنه ليس هناك أكثر شذوذا في الأساطير من أسطورة أوديب الذى قتل أباه وتزوج أمه. ومن معطيات هذه الأسطورة خلق سوفوكليس رائعته - بل رائعة العقل البشرى كما يرى البعض - "أوديب ملكا". أما أولئك الذين لا زالوا ينتقدون يوريبيديس لأنه يتناول دراسة العواطف الحسية الحادة عند بعض النساء، فعليهم أن يغمضوا أعينهم وهم يطالعون معظم النتاج الروائى والشعرى والمسرحى والتلفزيونى والسينمائى السائد فى أيامنا هذه. وليست هناك بين شخصيات يوريبيديس النسائية من هى أكثر حدة وشذوذا من فايدرا فى مسرحية "هيوليتوس". ولكن يوريبيديس من بداية المسرحية يوضح لمشاهديه وقرائه أن فايدرا وقعت ضحية تصارع الآلهة، فهم الذين أصابوها بهذه الحب الشاذ تجاه ابن زوجها، ولقد قاومت بشدة وفشلت. وكانت المربية هى التى كشفت أمرها، وفى النهاية إنتحرت فايدرا هربا من الخزي والعار، وفى ذلك تطهير لها ولسيرتها. ولكننا على أية حال لن نستطيع أن نرى مقدار ما بذله يوريبيديس من جهد ليبرر سلوك فايدرا أخلاقيا ودراميا إلا إذا قارنا هذه المسرحية بمسرحية سينيكا التى بها يقلد ويعارض هذا الشاعر الفيلسوف الرومانى النموذج الإغريقى أى مسرحية يوريبيديس. فلقد أصبحت فايدرا عند سينيكا امرأة فاجرة منحللة لا تزدد فى السير على طريق الرذيلة ولا تقاوم فى إصرار إغواء شيطان الحب^(١٤٨).

وكما سبق أن أئحنا فإن تأثير يوريبيديس على المسرح الأوروبى منذ عصر النهضة يفوق تأثير أى شاعر تراجيدى إغريقى آخر. ولا يتسع المجال للدخول فى تفاصيل هذا الموضوع ونشير فقط إلى تأثيرات يوريبيديس على ميلتون وراسين. ولقد كتب الأخير ثلاث مسرحيات مستوحاة من يوريبيديس وهى "أندروماك" و "إفيجينى" و "فيدر". كما أثارت مسرحية يوريبيديس "ميديا" شاعرية بايرون. أما أعظم شعراء ألمانيا قاطبة أى جوته فقد كتب "هيلينا" و "إفيجينى" مستلهما يوريبيديس وفنه. وجوته هذا هو القائل إن كل الذين

(١٤٨) أحمد عثمان، الكلاسيكية فى مسرح عصر النهضة، ص ٣٤٨-٤١٨.

يسكرون عظمة يوريبديدس ليسوا إلا بؤساء يرثى لهم بسبب عجزهم عن إستيعاب سر عظمتهم، أو هم دجالون لا ضمير لهم يريدون يهجومهم عليه أن يضحكوا في دواتهم. وليس بوسعنا إلا أن نعترف لهم بأن هذا الهجوم من جانبهم قد نجح فعلا في أن نعطيهم حتما أكبر بكثير مما يستحقون في الواقع! (١٤٩).

وجدير بالتنويه أن شعراء الثالوث التراجيدي الخالد أيسخولوس وسوفوكليس ويوريبديدس قد تعاصروا، ولكنهم بشخصهم وطبيعة فن كل منهم ينتمون إلى ثلاثة أجيال مختلفة. حتى أن ناقداً مرموقاً مثل كيتو وصل به الإقتناع بذلك الاختلاف فيما بين الشعراء الثلاثة إلى حد أنه إقترح تسمية مسرح أيسخولوس بالتراجيديا القديمة ومسرح سوفوكليس بالتراجيديا الوسطى أما مسرح يوريبديدس فقد سماه بالتراجيديا الحديثة (١٥٠). وذلك على نسق مراحل الكوميديا الثلاث.

(١٤٩) عن أحدث الدراسات حول يوريبديدس:

- C.H. Whitman, Euripides and the full circle of myth. Cambridge Mass. 1974.
C. Collard, "Formal debates in Euripides' drama" G & R 22 (1975), pp. 58-71.
J. Diggle, Studies on the text of Euripides. Oxford 1981.
S.A. Barlow, The imagery of Euripides. London 1971.
Ch. Baconicola- Gheorgopoulou, L'Absurde dans le Théâtre d'Euripide. Athènes 1993.

Kirto, Greek Tragedy. p. 22.

(١٥٠)

وعن مسرح يوريبديدس بصفة عامة راجع:

- T.B.L. Webster. The Tragedies of Euripides. Methuen 1967.
A.W. Verrall, Euripides the Rationalist. A study in the History of Art and Religion. New York, Russell & Russell, reprint 1967.
Conacher, Euripidean Drama: Myth. Theme & Structure, passim.

الفصل الثالث

الكوميديا بين الميلاد السياسي والإستغراق الذاتى

١- (ريستوفانيس من الكوميديا القديمة إلى الوسطى

لم يحدد التقسيم السكندرى إلى كوميديا أتيكية "قديمة" وكوميديا "وسطى" و "حديثه" سنة معينة تفصل بين كل فترة وأخرى، فهو تقسيم يقوم على أساس التطور الذى طرأ على شكل ومضمون الكوميديات. بيد أن بعض النحاة المتأخرين قالوا إن الكوميديا الوسطى تقع فى الفترة بين عامى ٤٠٤ و ٣٣٨ (أو ٣٣٦ أو ٣٢١). ومن المستحسن أن نحدد فترة الكوميديا القديمة بالفترة الواقعة بين القرن الخامس وأوائل الرابع. وهكذا نلاحظ تداخل تواريخ الفترتين وهو حال التاريخ الأدبى بصفة عامة، إذ لا يعترف بالفواصل القاطعة المانعة. بدأت الكوميديا القديمة إذن قبل منتصف القرن الخامس بالشاعرين الأثينيين كراتينوس (حوالى ٥٢٠ - حوالى ٤٢٣)، وكراتيس الذى فاز بأول جائزة فى المباريات المسرحية عام ٤٥٠. وتتميز الكوميديا الوسطى بإغحسار دور الجوقة وإختفاء البراباميس أى الخطاب المباشر (سنعود للحديث عنه). وبدلاً من أن تسهم أغاني الجوقة فى تطوير الحدث الدرامى كما كان يحدث فى الكوميديا القديمة التى سنتحدث عنها بالتفصيل بعد قليل، أصبحت هذه الأغاني فى الكوميديا الوسطى والحديثة بمثابة فواصل embolima بين المناظر، وبلغ الأمر إلى حد أن المتأخرين إكتفوا بوضع كلمة الجوقة chorou مكان هذه الأغاني، تاركين للقائمين على عرض كل مسرحية مهمة وضع الأغاني التى تروق لهم. ويضاف إلى هذه التغيرات الشكلية تغييرات أخرى فى المضمون، إذ أن التلميح hyponoia حل محل النقد الصريح والهجوم المباشر. وتخلت الموضوعات السياسية عن مكان الصدارة للموضوعات الأدبية والفلسفية والأسطورية. وتعد الكوميديا الوسطى مرحلة تحول وانتقال إلى

الكوميديا الحديثة التى تنتمى إلى الشطر الأخير من القرن الرابع. وهى تصور حياة المجتمع الهيلينىستى المختلف تماما عن مجتمع "البوليس" Polis أى "المدينة - الدولة" أو "دولة المدينة" إبان العصر الكلاسيكى.

أما إذا أردنا أن ندلل على مدى صحة القول بأن الكوميديا القديمة كانت مرآة عصرها فإننا نورد ما يحكى. أى أن طاغية سيراكوساى (سراقوسة) ديونيسيوس الأول (٤٣٠-٣٦٧ تقريبا) أراد ذات مرة أن يعرف كل شئ عن النظام الأثينى شعبا وحكومة، فطلب من أفلاطون أن يحمده بالمعلومات الضرورية، فما كان من الأخير إلا أن أرسل إليه مسرحيات أريستوفانيس. فالكوميديا القديمة، رغم نكتها التقليدية وأسلوبها الساخر ونقدها الكاريكاتيرى السافر، تصور ظروف العصر والمجتمع الذى نشأت فيه، فهى مستوحاة من مشكلات أثينا إبان الحروب البلوبونيسية وما بعدها. وخلف الشخصيات المأجنة والأقعة الكوميديية غريبة الشكل والمواقف المضحكة والمصطلح اللغوى التقليدى أو المألوف وتفنن الشاعر الفذ، تكمن صورة حية مرسومة بالألوان الطبيعية لحقائق الرضع الأثينى. وهى صورة فريدة لم تتكرر فى أى زمان أو مكان آخر. وجدير بالذكر أن الكوميديا القديمة لا تستمد موضوعاتها من الأساطير، ومن ثم تتميز على التراجيديا بإتساع المجال أمامها لمعالجة الأحداث المعاصرة معالجة مباشرة متأنية، بدلا من الإشارة المتعجلة أو العبارة الرمزية الموجزة. نعم فلقد حاول شعراء الكوميديا علاج بعض الأمراض الإجتماعية كشفغف الأثينيين الشديد بإقامة الدعاوى القضائية والإختلاف إلى المحاكم. بل لقد أصبح المسرح الكوميدي نفسه منصة يستدعى إليها السياسيون وتمثل القضايا السياسية والاتجاهات الفكرية ذاتها، لا من باب السخرية والتندر فحسب، بل من أجل المناقشة والتحاور، الذى شارك فيه الشاعر والممثلون والجوقة من ناحية، والمحكمون والجمهور من ناحية أخرى. ولقد كان هذا الجمهور متقلب المزاج، يتموج بين التصفيق الحاد والصفير المستهجن والضحك الباسم، وقد يصل به الأمر إلى حد المقاطعة الفظة المثيرة

للشعب والضجيج.

على أننا في الكوميديا القديمة نجد الشخصيات والأحداث غير حقيقية أو فوق الحقيقة، أى عبارة أخرى لا يمكن تصور وجودها الفعلى. ولكن الأساس الذى تقوم عليه الأمور أو الذى نشأت منه المواقف الكوميدية ما هو إلا "الواقع الفعلى" نفسه أى الحياة السياسية والاجتماعية فى أثينا. ولعل هذا التناقض العجيب بداخل مضمون الكوميديا القديمة من أكثر الأشياء التى تدهشنا وتشدنا إليها بقوة. ونعنى المزج بين أقصى الحقيقة واللا حقيقى، والجمع بين الحياة الواقعية الملموسة وخيال الحكايات الخرافية. وعلى ما بين هذين العنصرين من تناقض إلا أنهما عند أريستوفانيس يمثلان إلتقاء رومانتيكيا بين سمتين جوهريتين فى فن شاعر الكوميديا. فترجيابوس فى مسرحية "السلام" (عام ٤٢١) يمتطى صهوة خنفساء عملاقة متجهها بها إلى أجواز الفضاء لكى يحضر ربة السلام من السماء. ولكنه فى إطار هذه الصورة المفرطة فى الخيال لا ينتمى إلى عالم الأساطير، وإنما هو فى المسرحية أولاً وأخيراً رب أسرة *paterfamilias* بسيط وصاحب مزرعة كروم، أى أنه جزء حى من الواقع الأثينى المعاصر للشاعر ويقال نفس الشئ عن ظهور الجوقة المفاجئ فى السماء بمسرحية "الطيور" (عام ٤١٤)، حيث لا يعرف الشاعر نفسه ولا جمهوره كيف إنتقلت إلى هناك وبأية معجزة! وفى الحقيقة فإن "مدينة الطيور" تعد تحسيدا ملموسا لعالم أريستوفانيس المفرط فى الخيال، ولكر البشر الذين تصادفهم هناك هم أنفسهم الأثينيون بكل مشكلاتهم وأنماط سلوكهم وملامح شخصياتهم. وهكذا نجد فى كل مسرحيات الشاعر مزجا فريدا بين الواقعية المحسوسة واللا واقعية المسرفة فى الوهم والخيال، وتزاوجاً بين الحقيقة وضدها وذلك فى صورة واحدة متجانسة الأشكال ومنسجمة الألوان والظلال

وهذا يعنى أن الكوميديا الأثينية القديمة تعطى لنا صورتين لحياة المجتمع الأثينى، إحداهما خيالية مصطنعة تهدف إلى خلق الجو الكوميدى وتصور الأمور فى حال أسوأ مما هى فى الواقع *in deteriore*. والأخرى هى الصورة البسيطة

التلقائية التى لم يعتمد المؤلف إلى رسم خطوطها، ولذا فهى أقرب ما تكون إلى الحقيقة الواقعية، لأنها ليست إلا إنعكاسا للظروف الاجتماعية والسياسية السائدة. ولكن الشاعر بعقريته الكوميدية الفذة إستطاع أن يربط بين خطوط الصورتين ويوحد بين الواقعى وغير الواقعى فيهما، بحيث أن الغضلة النهائية هى صورة واحدة للمجتمع الأثينى. ولكنها صورة فريدة لا يصح أن نطلق عليها إسما سوى "الصورة الأريستوفانية للحياة الأثينية".

وهذه الخاصية التى تتميز بها مسرحيات أريستوفانيس من شأنها أن تلقى أعباء جديدة على عاتق نقاد ودارسى هذا الشاعر، عندما يشرعون فى قراءة أو تفسير أية فقرة منه، إذ يصعب فى الغالب تحديد أين تنتهى الحقيقة ومتى يبدأ الخيال وتنتقل سهام السخرية. وإذا كان سر فن أريستوفانيس يكمن فى مزجه لعنصرين متناقضين فى إطار صورة واحدة متجانسة، فإن ذلك قد أدى بدوره إلى أنه أصبح من المقبول والمقنع عند أريستوفانيس فقط أن نرى أناسا لا قيمة واقعية لهم، بيد أن بوسعهم قلب النظام الكونى رأسا على عقب. فهذا هو بيثيتايروس فى مسرحية "الطيور"، وها هى براكساحورا فى "برلمان النساء" من بسطاء الناس ولكنهما يزعمان أنهما مصلحا الكون، وأنهما يهدفان عن طريق جنونهما العبقري إلى تغيير النظم السياسية والاجتماعية التقليدية الموروثة ويعتقان أفكارا طوباوية (مثالية) متطرفة. لقد كان على الشاعر الكوميدى أن يقف على أرض الواقع المألوف لدى جمهوره، قبل أن ينطلق به محلقا إلى ما هو غير مألوف أو واقعى أى فى عالم الخيال. وبذا بلغت الكوميديا القديمة على يد أريستوفانيس شأوا لم يكن ليدركه أى فن آخر من فنون الأدب الإغريقى.

وغنى عن القول إن حديثنا عن الكوميديا القديمة هو حديث عن فن أريستوفانيس والعكس صحيح أيضاً. لأنه فيما عدا الإحدى عشر مسرحية التى وصلت إلى أيدينا كاملة من أعمال هذا الشاعر لم يصلنا من الكوميديا القديمة شئ يذكر سوى شذرات متناثرة. وهكذا يمكن القول بأن معلوماتنا عن الكوميديا

القديمة ليست كاملة، فهى تقوم على ما يرد هنا أو هناك لدى الكتاب القدامى المعاصرين أو اللاحقين لها. فمنهم نعرف على سسل المثال أن بعض الكوميديات لم تكن كما هو الحال فى مسرحيات أريستوفانيس ذات طابع سياسى. ويبدو أن الشاعر كراتيس - سالف الذكر - هو خالق الكوميديا القائمة على موضوعات شخصية خاصة أو قصص خيالية بحتة، وبهج نهجه الشاعر فيريكراتيس (كسب أولى جوائره فيما بين عامى ٤٤٠ و ٤٣٠) وآخرون. بيد أن معظم أقطاب الكوميديا وروادها كانوا شعراء سياسيين بالدرجة الأولى ونعنى بصفة خاصة التالوث الكوميدي الخالد كراتينوس - الذى سبق أن أشرنا إليه - إيوبوليس Eupolis (حوالى ٤٤٦-٤١١) وأريستوفانيس

كان على الشاعر الكوميدي - السياسى - أن يكون متجاوبا مع الأحداث المعاصرة، مما حتم عليه أن يضيف إلى النص المسرحى أو يحذف منه ويعدل فيه حتى اللحظات الأخيرة قبل العرض مباشرة إذا إقتضت الظروف. ذلك أن موضوعات الكوميديا القديمة مستمدة من الحياة الاجتماعية وآثار الحرب والهزيمة وحركات التعبير الاجتماعى والفكرى ومشكلة الزعامة السياسية. ولقد واحه الشاعر السياسى القديم بعض المخاطر والمحاذير وهو يتعرض بالنقد للحكام والقادة، وهى مخاطر ومحاذير واجهت أريستوفانيس الشاعر الشاب عندما قدم مسرحية "البابليون" (عام ٤٢٦)، فأقيمت عليه دعوى القذف ووجهت إليه التهمة أمام "مجلس الشعب" على يد كليون الزعيم السياسى (أنظر فيما يلى). الذى إدعى أن الشاعر قد عاب فى الحكام وأساء إلى الدولة فى حضرة الأجانب من الحلفاء الذين شاهدوا هذا العرض المسرحى. ولكن الشاعر عاود الهجوم على كليون بعف أشد بعد ذلك فى مسرحية "الفرسان" (٤٢٤)، التى لا بد وأن كليون نفسه قد شاهدها متخذاً مقعده فى الصف الأول من المسرح، والذى كان يخص لعلبة القوم والمكرمين من أبناء المدينة وضيوفها. وفى هذه المسرحية يصور الشاعر الشعب الأثينى تحت زعامة كليون على أنه رجل عجوز أبله وخرف. ونحن نعرف

أن الأثينيين لم يكونوا يسمحوا لشعراء الكوميديا بالسخرية من الشعب ولا بالإساءة إليه بأى شكل من الأشكال، لكنهم كانوا لا يرون غضاضة فى أن تستهدف السخرية الأفراد. ومن الملاحظ مع ذلك أن حرية شعراء الكوميديا فى النقد السياسى لم تكن مطلقة بغير حدود. ومن الغريب أن بريكليس العظيم رمز الديمقراطية الأثينية كان أول من فرض نوعا من "الرقابة" عام ٤٤٠. وذلك عقب أحداث ثورة أهالى جزيرة ساموس الخطيرة^(١٥١). وفى عام ٤١٥ حاول شخص آخر يدعى سيراكوسوس (?) أن يعيد الكرة^(١٥٢). ومن جهة أخرى فإن سلوك كليون سالف الذكر يوضح أنه كان بوسع أحد المواطنين أو أى عضو من أعضاء "مجلس الشعب" أن يوجه الإتهام إلى أى شاعر كوميدى بحجة الإضرار بالمصلحة العامة وكان بمقدوره أن يستدعيه أمام القضاء. هذا وقد جرت محاولات عدة لإستصدار تشريعات تهدف إلى الحد من الهجوم على الأشخاص بالإسم *onomasti komodein*، كما يحدث على سبيل المثال فى مسرحية "السحب" عندما يهاجم أريستوفانيس سقراط الفيلسوف، وفى مسرحية "النساء فى أعياد التيسموفوريا" التى فيها يهاجم شاعر التراجيديات المعروف يوريبيديس.

ومع ذلك فإن مثل هذه الحالات الإستثنائية تؤكد القاعدة العامة، أى الحرية الكبيرة التى تمتع بها الشعراء الكوميديون. فلم يحدث فى أى مكان غير أثينا ولا فى أى عصر سوى عصرها الذهبى أن هاجم الشعراء الكوميديون وسخروا علانية من بعض القادة السياسيين مباشرة وبالإسم. ولا يرجع السبب فى ذلك إلى إتساع أفق الأثينيين وتمتع المجتمع الأثينى بروح السخرية والدعابة فحسب، وإنما لأن

(١٥١) حاربت جزيرة ساموس المتاحمة لساحل آسيا الصغرى تحت لواء العدو الفارسى إكسركسيس فى معركة سلاميس الشهيرة عام ٤٨٠، ولكنها لم تلبث أن تحولت لتحارب فى الصفوف الإغريقية ضد العراة الفارسيين ثم أصبحت عصوا فى حلف ديلوس وخضعت لأثينا، وإن تمتعت بقدر من الإستقلال الذاتى حتى ثارت على هذا الحلف عام ٤٤٦ تلك الثورة التى شارك بريكليس نفسه فى إخمادها.

الكوميديا أيضاً كانت تشكل جزءاً لا يتجزأ من حياة وتكوين الشعب الأثيني نفسه. ولذلك فإن الدعوى التي يقال إن كليون أقامها على أريستوفانيس إستندت إلى أساس وجود أجناب من الخلفاء بين المتفرجين على العرض المسرحي الذي سخر فيه الشاعر من النظام السياسي الأثيني. لقد كان جمهور المتفرجين من الشعب الأثيني يتكون من نفس الأفراد الذين يشكلون "مجلس الشعب". ولا مرء في أنه قد شهد المباريات المسرحية أحياناً - ولا سيما تلك التي تقام إبان مهرجانات ديونيسوس الكبرى - بعض الأجناب من الخلفاء وغيرهم من الزوار. ولكنهم في مجموعهم كانوا قلة تذب وسط الآلاف العديدة من الأثينيين أهل المدينة الأصليين.

يرجع أصل الكوميديا - كما هو واضح من إسمها (الذي يجمع بين كلمة "كوموس" komos بمعنى "إحتفال أو موكب ريفي صاخب ومعربد" وكلمة "أودي" ode بمعنى "أغنية") - إلى الأغاني والرقصات التي كانت تؤدي في أنحاء الريف الإغريقي إبان موسم الحصاد، ولا سيما قطف الأعناب المرتبط بعبادة ديونيسوس إله الخمر. وهكذا فقد نشأ هذا الفن المسرحي من إحتفالات دينية شعبية تشارك فيها جميع الطبقات والفئات، فهو إذن جزء لا يتجزأ من الحياة في دولة المدينة. ولقد لعب هذا العنصر - أي شعبية هذا الفن - دوراً أساسياً في تشكيل الكوميديا وتطورها. فغالباً ما يشير الحوار في إحدى الكوميديات أو أغنية الجوقة في أخرى إلى المتفرجين بوصفه طرفاً مشاركاً في الأحداث. وبعبارة أخرى كان لجمهور النظارة دور مهم في رسم خطوط الحدث الدرامي في الكوميديا، لأنه من أجل هذا الجمهور كان الشاعر يحاول جاهداً شرح وتفسير بعض الأمور الغامضة لتقريبها من أذهان الأفراد العاديين وعامة الشعب. وكان جمهور المتفرجين مع ذلك يظهر في الكوميديا الإغريقية أحياناً على أنه الطرف الأكثر ذكاء من الممثلين، فيأتي رأيهم ليحسم الخلافات، إذ يعرفون أمور الدنيا على نحو أفضل من أفراد الجوقة الذين يقفون أحياناً في ذهول كالبهائم. وإذا كان اللوم قد وجه أحياناً

إلى يوربيديس لتقديمه نماذج من الحياة الشعبية، فإن مثل هذا النقد لا يمكن توجيهه إلى الشاعر الكوميدي، لأن فنه ليس إلا قطعة من الحياة الشعبية نفسها. وإذا أردنا أن نضرب أمثلة على إسهام جمهور النظارة في الحدث الكوميدي فلدينا الكثير. هاك عجوز شطاء تشكو مر الشكوى من أنهم يسخرون منها أمام هذا الحشد الغفير - أي الجمهور (راجع "الفرسان" بيت ١٣١٦ وما يليه و "بلوتوس" ١٠٦١ وما يليه). وتسال الجوقة بائع السجق "أترى هذا الجمهور فوق المقاعد؟ ستصبح سيد هؤلاء جميعا" ("الفرسان" ١٦٣ وما يليه). ويتبارى منطق الحق ومنطق الباطل في مناظرة - أو مساجلة - أدبية عنيفة أمام جمهور المتفرجين ("السحب" ٨٨٩ وما يليه) بهدف إشراك هذا الجمهور في الحكم على السوفسطائيين.

ونتيجة للتنافس المحتدم بين شعراء الكوميديا الذين يقدمون أعمالهم للعرض في مباريات مسرحية، نجد عادة مدح الذات شائعة في المسرحيات الكوميديّة التي وصلت إلى أيدينا. وللسبب نفسه نجد أيضاً عادة التهجم على الشعراء المتنافسين والتملق أو التودد إلى المحكمين. ولم تظهر هذه العناصر كلها إلا لأنها كانت محبة إلى قلوب جماهير المتفرجين، الذين أصروا على وجود مثل هذه الإشارات الشخصية والأدبية في الكوميديا. وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على مدى إهتمام الجمهور بالشاعر والمباريات المسرحية والممثلين، وعلى مدى تورطه في العملية المسرحية برمتها. لقد كان الشاعر واحداً من الشعب وكان الفن المسرحي من شأن كل فرد من أفراد المجتمع الأثيني كله لأنه جزء من حياة المدينة.

كان الشاعر يطلق نكاته "وقفشاته" على بعض المتفرجين، وربما ينتقى بعض شخصيات الجمهور قبيحى الشكل أو المشوهين ليكونوا موضوع السخرية ومثار الضحك. فهذه "عجوز شطاء كانت أضحوكة الثلاثة عشر ألف متفرج" ("بلوتوس" ١٠٨٢ وما يليه). وكثيراً ما يوجه الشاعر نقده للجمهور نفسه برمته كأن يقول: "إنى أعرف بعض الأصدقاء الذين يصوتون في سرعة بلهاء وهم

يجهلون أثر ما يتخذون من قرارات" ("برلمان النساء" ٧٩٧ وما يليه). حقا إن التملق كان من نصيب أفراد الجمهور فى بعض الأحيان. بيد أن هناك فقرات لا نعرف إن كانت تعنى مدحا أو قدحا كذلك الشذرة (رقم ٣٢٣) التى يقول فيها كراتينوس "هلم أيها الجمهور، يا من لا تضحكون للفاكاهات فور سماعها، وإغا تنتظرون إلى اليوم التالى ! أنتم يا خير من حُكم فى فى ! ولدتكم أمهاتكم للهرج والمرج الذى تحدثونه فوق مقاعدكم". وفى شذرة أخرى مجهولة المؤلف يعتبر ناظمها ترك الحكم على جمال مسرحيته لتصفيق السوقه أمراً مشينا (شذرة ٥١٨). وقد يتحول الجمهور الساذج غير الواعى بقدره قادر إلى جمهور ذكى حصيف الرأى، إن هو بالطبع صنف للشاعر وحكم لصالحه أى ليفوز بالجائزة ("السحب" ٥١٨ وما يليه، "الفرسان" ٢٢٨ و ٢٣٣). ويصل الأمر ببعض الشعراء إلى حد أن يصوروا الجمهور "مشاهدا مثاليا" متوقدا الذكاء ألمعيا، ثقيفا لقيفا، يلتقط النكات بسرعة، ويستوعب أعوص النواذر وأشد الإيحاءات إبهاما.

وبصفة عامة - كما سبق القول - يشبه تكوين جمهور الكوميديا الأتيكية القديمة تكوين "مجلس الشعب" الأثينى. ولذا نجد الشاعر الكوميدي يخطب المتفرجين بنفس أساليب خطباء المجلس. ويبلغ التفاعل بين الشاعر والجمهور إلى حد أن الخطاب يتجه مباشرة من جانب الشاعر إلى جمهوره، إما على لسان الشخصيات أثناء الحوار أو فى أغاني الجوقة أو فى البراباسيس. يطلب إلى الجمهور فى كثير من الأحيان أن يصيح السمع ويركز الإنتباه. ويؤخذ رأيه فى الشخصيات التى تمثل على المسرح وهل تروق له أم لا، وما إذا كان يرغب فى مشاركة "الطيور" - على سبيل المثال - حياة المتعة والإنطلاق. ويسأل كذلك أن يزود الخادم الذى يرعى خنفساء الروث بأنف مسدود ("الفرسان" ٢٦ وما يليه، "الطيور" ٧٥٣ وما يليه، "السلام" ٢٠ و ١٥٠ وما يليه). وتحت الجوقة المتفرجين على تأييد الشاعر الذى يقدم الجيد والجديد قولاً وفكراً ("الزنانير" ١٠٥١ وما يليه). وتأتى الدعوة التقليدية فى نهاية المسرحيات بأن يشارك الجمهور فى الوليمة

العامّة الصاحبة. وبالطبع فإن هذه الدعوة التي ترد في كل المسرحيات - (راجع على سبيل المثال "السلام" ١١١٥ و ١٣٥٨ وما يليه، "برلمان النساء" ١١٤٠ وما يليه) -- ينبغي ألا تؤخذ مأخذ الجدل على أية حال فلقد نجح شعراء الكوميديا القديمة في خلق جو تفاعل وإنسجام متبادلين بين الجمهور والممثلين والجوقة، وهو ما يحلم بتحقيقه أتباع المسرح الملحمي في أيامنا هذه إذ يدعون إلى تخطيط الحائط الرابع^(١٥٣).

وتتكون المسرحية الأريستوفانية من ستة أجزاء هي:

١. البرولوج *prologos* وهو الجزء الذي يسبق دخول الجوقة ويعرض فكرة وموضوع المسرحية.
٢. البارودوس *parodos* أي أغنية الجوقة أثناء دخولها الأوركسترا، وهو المكان الدائري المخصص لها بالمسرح وتؤدي فيه الأغاني الأخرى ولا تتركه إلا في نهاية المسرحية.
٣. الأجون *agon* أي "مناقشة جدلية" أو "مزاولة كلامية" أو "مناظرة" بين فردين حول نقطة شائكة هي الموضوع الرئيسي أو محور المسرحية كلها. وتستخدم هذه المناقشة أحيانا وتصل إلى حد المسادة أو الإشتاك الكلامي، المضحك بالطبع.
٤. البراباسيس *parabasis* وهو الجزء الذي فيه "تتقدم الجوقة إلى الأمام" أو "تأخذ جانباً" لتخاطب الجمهور مباشرة باسم الشاعر. ولقد تطور هذا الجزء من الكوموس الأصلي حتى أصبح محور الكوميديا. وهو يقدم أوضح صورة لكسر الإيهام المسرحي ولإندماج الشامل بين الشاعر والفن الكوميدي من جهة والجمهور من جهة أخرى، أو بين الصالة والخشبة بلغة النقد المسرحي في عصرنا. وجدير بالذكر أن البراباسيس قد تضاءل دوره في الكوميديا رويدا وريدا حتى اختفى تماماً في الكوميديا الوسطى

(١٥٣) راجع أعلاه ص ٢٤٤، حاشية رقم ٢١.

والحديث كما سبق أن ألقينا.

٥. عدد من ما يمكن أن نسميه "الفصول" *epeisodia* وهى المشاهد الحوارية التى تفصل كل منها عن الآخر أغاني الجوقة التى تؤدى فى الأوركسترا.

٦. مشهد "الخروج" *exodos* أى الجزء الختامى.

ومن الملاحظ أن الحدث الدرامى فى الكوميديا القديمة يتضمن أحداثا خيالية، كما يلاحظ أن الشاعر لا يكثر بقيود الزمان أو وحدة المكان كما يحدث فى التراجيديات. فنجد المنظر يتغير بسهولة كبيرة، دون أن ينبجم عن ذلك بالضرورة إنكسار حاد فى سير الحدث الدرامى. وتكثر الإشارات إلى الجمهور والمسرح ومناسبة العرض. ونحن فى العادة أمام موقف خارق للطبيعة، كما يحدث مثلا فى مسرحية "السلام" حيث يطير تريجايوس إلى دار الآلهة فى السماء فوق ظهر خنفساء عملاقة من أجل تحرير ربة السلام من سجنها وإحضارها إلى الأرض. وهكذا تأتى الأحداث فى الكوميديا القديمة وكأنها ترجمة اللغة المجازية أو الرمزية إلى عمل درامى، أو كأنها تشخيص للتصورات الخيالية الشائعة فى أحداث مرئية وملموسة. وتتضمن هذه الأحداث مخلوقات غير طبيعية أى خرافية من كل لون وصف، وفيها تتحدث الحيوانات والطيور والسحب كما يحدث فى "الخراديت" الشعبية وتأتى نهاية الأحداث الكوميدية دائما مرحبة، إذ تقام الولائم والاحتفالات الصاخبة، وذلك فيما عدا مسرحية "السحب" التى تنتهى بحرق مدرسة سقراط. وقد لا تكون النهاية الكوميدية عضوية التكوين، بمعنى أنها قد لا تتبع بالضرورة من الأحداث السابقة. وعندئذ تأتى هذه الاحتفالات الصاخبة وسيلة محبة يلجأ إليها الشاعر ليغرق السؤال "وماذا بعد؟" فى ضوضاء الموسيقى والرقصات. أو ربما يهدف الشاعر إلى تنبيه المتفرجين إلى أن الهدف الأول والأخير من هذه العروض ليس إلا التسلية والتمتع فى أعياد ديونيسوس إله الخمر وواهب الملذات^١ وكان أريستوفانيس يريد من جمهوره ألا ينسى نفسه أو يفقد وعيه، فيذكره دائما بأنه إنما يجلس فى مسرح. وهذا بالضبط الأساس الذى تقوم عليه

نظرية برتولد بريخت داعية المسرح الملحمى والتغريب فى القرن العشرين^{١٥٤}.

لا شئ على الإطلاق أكثر دلالة وأوضح برهانا على الجو الاجتماعى الصحى والحياة السياسية السليمة وإزدهار أثينا بصفة عامة فى منتصف القرن الخامس من الحرية شبه المطلقة التى تمتع بها شعراء الكوميديا القديمة. سخرروا من كل شئ على الأرض أو فى السماء، هاجموا القوانين، إنتقدوا سياسة الدولة وحملوا على زعمائها ولم ينج من لسانهم حتى الآلهة. ولا يسمح الناس - فى العادة - لشعرانهم عثل هذه الحرية إلا إذا كانت الثقة تملأ قلوبهم. الثقة بأنفسهم وإيمانهم بنظامهم الجمهورى وحرية الفرد فى الجهر برأيه صراحة ودون أية مواراة هى ظل سيادة القانون وحمايته الضليلة. عندئذ يستطيع مواطنو مثل هذه الدولة أن ينتقدوا أنفسهم فى إطمئنان، وأن يسخرروا من زعمائهم إذا ما إخرفوا سواء فى حياتهم الخاصة أو سياستهم العامة. وكل ذلك حدث فى أثينا دون أن نسمع عن أية محاولة لتكليم الأفواه سواء فى أوقات السلم والإزدهار أو أوقات الحرب والإنكسر. ونرى فى ذلك الدليل الساطع والبرهان القاطع على مفهوم الحرية فى ظل النظام الأثينى السياسى - ديموقراطيا كان أم أوليجارحيا - إبان العصر الكلاسيكى. ومن هنا جاء قولنا بأن الكوميديا القديمة هى أوضح برهان على عظمة أثينا.

ورب سائل يسأل عن المؤلف الدرامى الذى استطاع أن يعبر عن الشخصية الأثينية تعبيرا دقيقا، بحيث يقال إن هذه الشخصية وجدت نفسها بصورة كاملة فى أعماله المسرحية أهو سوفوكليس أو أريستوفانيس^٥ لا يسعنا إلا أن نحيب أهما هما الإنسان معا، فكلاهما مكمل للآخر مسرحيات الشاعر الأول من جهة هى التعبير التراجيدى الجاد عن أثينا القرن الخامس فى قمة إزدهارها. أما الثانى من جهة أخرى فهو لسانها الكوميدي الساخر إبان فترة بداية تأكلها حيث توالى

عليها اغن والنكسات السياسية والعسكرية.

ولد أريستوفانيس حوالى عام ٤٤٥ ء إبان عصر بريكليس الذهبى حيث استتب الأمن والسلام. وفى عام ٤٢٧ عرض هذا الشاعر أولى مسرحياته، وكان حينذاك قد إنتهى عصر السلام بنشوب الحروب البلوبونيسية عام ٤٣١. وأما عن العلاقة الوثيدة بين الشاعر والحياة الأدبية والسياسية فتتطرق بها كل مسرحية من مسرحياته. وينبغى أن ننوه هنا إلى أنه من الخطأ أن نضع أريستوفانيس فى حزب من الأحزاب دون غيره.

الكوميديا السياسية - كالمعارضة - تقف دائما فى مواجهة الحكومة وواجبها أن تظهر نقاط ضعفها، اللهم إلا إذا كانت الكوميديا مجندة لخدمة أغراض النظام الحاكم، فعندئذ تهبط إلى مستوى الدعاية. وتقع أغلب كوميديات أريستوفانيس تاريخيا فى الفزة التى أصبح فيها البناء الديمقراطى الأثينى هشاً متصدعا بسبب الحروب والأخطار الخارجية وظهور نقاط الضعف الداخلية الكامنة فى بنية هذه الديمقراطية نفسها. وهنا إستل أريستوفانيس من جعبته سهام السخرية الناقدة وصوبها إلى أهدافه. ولا يمكن لمراقب مدقق أن يعتبر أريستوفانيس عدوا للديموقراطية، ولكنه كان من عشاق القيم القديمة، التى لا تقل أهميتها بالنسبة لتطور الشعوب عن أهمية القيم الجديدة التقدمية. ولم تسلم من لسان أريستوفانيس اللاذع أية طبقة من طبقات المجتمع أو أية طائفة من أصحاب المهن أو رجال الفكر وأرباب القلم. وتأتى هزيمة كليون فى مسرحية "الفرسان"، لا على يد رجل قوى ذى بأس ووقار، وإنما على يد أحد الأميين المتشككين الذى يهاجم كليون ويتغلب عليه فيما يعتز به الأخير، إذ كان أكثر منه خسة وضعة بحيث أمكنه أن يبرزه فى أساليبه الملتوية. ولم يسقط ضحية لتعاليم سقراط السوفسطائية (هكذا يرى أريستوفانيس ا) فى "السحب" سوى رجل غبى، أبعد ما يكون عن الأمانة، إذ يريد التملص من ديونته. وفى المباراة الكلامية التى تجرى فى نفس المسرحية بين منطق الحق ومنطق الباطل ينتصر الأخير. وفى "النساء فى أعبياد

التيسموفوريا" يتصر يوريبيديس في النهاية، ولكن بعد أن يسخر منه الشاعر طوال المسرحية. ويدور الصراع في "الصفادع" بين أيسخولوس ويوريبيديس ثم يضع الإله ديونيسوس نفسه في موقف لا يحسد عليه، وقد يعجب المحدثون بإمراة جريئة مثل ليسيسراتي في المسرحية المسماة باسمها، ولكن أريستوفانيس وجهوده قد وجدا فيها بالقطع ما يناقض الطبيعة والعقل.

ويذكر علماء مدرسة الإسكندرية أربعاً وأربعين مسرحية لأريستوفانيس. ولو أن بعضهم يرى أن أربعاً منها ليست من يراع الشاعر نفسه، وإنما هي منتحلة ونسبت إليه. ووصلنا إثنا وثلاثون عنواناً من هذه المسرحيات التي لم يصلنا منها كاملاً سوى إحدى عشر مسرحية يرجع الفضل في بقائها إلى أنصار اللهجة الأتيكية القديمة الذين اعتبروا أسلوب أريستوفانيس أنقى صورة لها. ولكي تتمكن من الربط بين تطور فن أريستوفانيس والحياة في المجتمع الأثيني سنلقى نظرة سريعة على بعض أعماله ولاسيما التي وصلت لنا نصوصها كاملة.

ومسرحية "المشاركون في الوليمة" هي باكورة إنتاج أريستوفانيس وقدمت عام ٤٢٧ وفيها نرى أبا وقد ربى ولديه بطريقتين مختلفتين، إذ بعث الأول إلى مدرسة جيدة تربى الناشئة بالطرق التربوية القديمة، وأرسل الآخر ليتدرب على فنون الكلام في مدرسة عصرية من تلك المدارس التي بدأت تنتشر في أثينا مؤخراً. وها هو الأب يراقب تأثير كل من المنهجين التربويين على ولديه وهما يتحاوران في مسألة قامت بينهما تحت ناظره. ومن هذه المساجلة نعرف إلى أي مدى هبطت الطرق التعليمية الحديثة بمستوى الشباب الذي راح ضحيتها. وجدير بالذكر أن أريستوفانيس سيعود إلى معالجة هذا الموضوع في مسرحية "السحب" و "الزنانير".

وعرضت مسرحية الشاعر الثانية "البابليون" عام ٤٢٦، وفيها يهاجم أريستوفانيس الزعيم السياسي أو بالأحرى الديماجوجي (الغوغانى) كليون. ولقد

تم عرض هذه المسرحية فى أعياد ديونيسوس الكبرى التى تحضرها وفود تمثل جميع الدويلات حليفات أثينا. ولما كان أفراد الجوقة فى هذه المسرحية يمثلون الحلفاء الذين كان عليهم حسب مقتضيات الأحداث أن يلبسوا أقنعة العبيد والأسرى، فإن ذلك قد أثار حفيظة الحاضرين من الحلفاء وزادهم إحساسا باهوان والمرارة والنفور من السيطرة الأثينية المتسلطة. ونعلم من المؤرخ ثوكيديديس (٣٠، ٣٦) أن كليون كان قد طلب إصدار قرار بقتل أو إستبعاد أهالى مدينة موتيلينى (بجزيرة ليسبوس) بعد أن كان قد تم إخماد ثورتهم عام ٤٢٧. ولم يحل دون تنفيذ هذا القرار الطائش سوى تصميم بعض أعضاء "مجلس الشعب" الأكثر إتزاناً وحكمة على إعادة النظر فيه، مما أدى إلى العدول عنه فى النهاية بعد أيام قلائل من صدوره. وما كان من كليون رداً على هذا الهجوم الساخر فى "البابليون" إلا أن أقام دعوى على أريستوفانيس كما سبق أن أئنا. وهى دعوى لم يستهن الشاعر نفسه بخطورتها ("الأخارنيون" بيت ٣٣٧) وإن لم تنته إلى شئ على ما يبدو.

وللأسف لم تصل إلى أيدينا نصوص المسرحيتين السابقتين. أما أقدم مسرحية وصلتنا كاملة فهى "الأخارنيون" التى عرضت عام ٤٢٥ فى أعياد اللينايا ونالت الجائزة الأولى. كان الأثينيون قد عانوا طيلة ست سنوات من ويلات الحروب البلبونيسية التى خربت أراضى أتيكا الزراعية فنقص الغذاء وتفشى الوباء وحلت روح اليأس والقنوط بالأثينيين. والأخارنيون هم سكان "أخارناى" أحد أحياء أتيكا الواقع على سفوح جبل بارنيس إلى الشمال الغربى من أثينا. وكان أهل هذا الحى من أشد الأتيكيين معاناة بسبب هذه الحروب، إذ إكتسحت جيوش العدو الإسرطى أراضيهام عدة مرات. وبطل هذه المسرحية هو داعية السلام ديكايوبوليس الذى يحمل اسمه معنى "العدالة". وهو فلاح أثينى جلس ينتظر إجتماع "مجلس الشعب" متحسراً على "أيام زمان" التى كان يسودها السلام والأمان. وهنا يظهر أحد أنصاف الآلهة مبعوثاً من قبل العناية الإلهية لكى يتفاوض من أجل إقامة السلام مع إسبرطة، ولكنه لسوء الحظ لا يملك نفقات السفر إلى

هناك. ويعرض ديكايوبوليس أن يمده بالقود اللازمة شريطة أن تقتصر معاهدة السلام عليه وحده. وينجح نصف الإله فى عقد المعاهدة بالفعل، ويتمكن من الإفلات بأعجوبة من قبضة الأخارنيين، الذين غضبوا أشد غضب لأد السلام لم يشملهم جميعا بظلمه الظليل. أما ديكايوبوليس فيحتفى بمعاهدة السلام، إذ يقبم موكبا يضم إبنته وخدمه ! ويدور نقاش حاد بين ديكايوبوليس وأعضاء الخوفة أى الأخارنيين حول قضية الحرب والسلام، وهو نقاش يشارك فيه لاماحوس القائد العسكرى. ويتعرض ديكايوبوليس للمحاكمة فيسمح له بإلقاء كلمة قبل صدور الحكم عليه. ولكنه يستعير من مسرحيات يوريبيديس ما يجعل خطبته أكثر تأثيرا وإقناعا، وينجح فعلا فى كسب تأييد الخوفة. وبعد البراباسيس ترد مآظر مختلفة تهدف إلى تصوير فوائد السلام الجممة.

وفى عام ٤٢٤ يقدم أريستوفانيس مسرحية "الفرسان" التى فازت بالجائزة الأولى فى اللينايا. ويهاجم الشاعر بهذه المسرحية كليون الزعيم الديمقراطى سالف الذكر، والذى سرز أيام الحروب البلونونية وبعد من أكبر أنصار سياسة أتينا "الإمبريالية"، وبالتالى فهو داعية الحرب الذى كان يقف تحت شعار "الحرب برا وبحرا حتى تحقيق النصر فى النهاية". وكان كليون فى قمة نفوذه وقوته بعد انتصاره العسكرى السريع وغير المتوقع على إسبرطة فى موقعة سفاكتيريا (أغسطس ٤٢٥). وفى المسرحية نجد ديموسثينيس ونيكياس يمثلان ضرورة كاريكاتيرية للقواد الأثيين، يقومان بدور سدة ديموس (تشخيص "للشعب" الأثينى). وهما يسخران من كليون الذى يسميه الشاعر "الباغلاخوس"، وبصته بأنه عبد وابن دماغ جلود غنى ومحبوب ديموس (الشعب) الجديد، ومدلل لأنه يتلف إليه بكل الوسائل. وتعلن النبؤات أن كليون سيفقد هذه الحظوة لدى ديموس يوما ما، لأن أحد باعة السجق وهو عبد مثله ولكنه يفوقه لؤما سيحتل مكانته هذه. وبالفعل يصل بائع السجق المنتظر ويعلم بما ينتظره من حظوة لدى ديموس بتأييد الفرسان له ضد كليون. ويدخل الأخير مهددا ولكن جوقة الفرسان

تصدده وتضربه وتحت بائع السجق على الوقوف في وجهه، وتبدأ معركة حامية الوطيس بينهما. وتدور بقية المسرحية حول المنافسة بين لرجلين الديماجوجيين لكسب رضا ديموس عن طريق التملق والرشوة تارة، وتفسير النبؤات والسخرية من بعضهما البعض تارة أخرى. تنتهى المنافسة بفوز بائع السجق الذى يتضح فى النهاية أن اسمه الخفيفى هو أجوراكريتوس (المرموق فى السوق العامة). وظن كثير من النقاد المحدثين أن عددا من الفرسان النبلاء هم الذين كانوا يلعبون دور أفراد الجوقة، وأنهم كانوا يمتطون صهوة الجياد المظهمة ويقومون بمناورات فخمة وحركات رشيقة. حتى جاء إساءة^(١٥٥) أثرى من الأواشي ذات الرسوم السوداء المكتشفة حديثا وقدم لنا صورة حية لمنظر الجوقة فى هذه المسرحية. وفيه يرى رجالا يلبسون أقنعة تمثل رؤوس الخيل، ويحملون فوق ظهورهم رجالا آخرين هم الفرسان. وهكذا خيب أريستوفانيس ظن كل النقاد باستخدامه تقسيمة التكرار والرمز بدلا من تقديم خيول حقيقية على المسرح، كما كان سيفعل أتباع المدرسة الطبيعية فى المسرح (أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين) لو سئحت لهم فرصة تقديم هذه المسرحية الأريستوفانية.

وفى عام ٤٢٣ قدم أريستوفانيس "السحب" فى أعياد ديونيسوس الكبرى بالمدينة، فلم تفز إلا بالجائزة الثالثة والأخيرة أى أنها بصريح العبارة فشلت فشلا ذريعا. وقد حزن ذلك فى نفس الشاعر وعكف على تنقيح المسرحية وصقلها فيما بين عامي ٤١٨ و ٤١٦. وهذه النسخة المنقحة هى التى وصلت إلينا، ولكنها لم تعرض مرة أخرى على مسرح أثينا القرن الخامس. وتدور هذه المسرحية حول موضوع صراع الأجيال أى التناقض بين القديم والجديد. فلدينا أب من الفلاحين البسطاء هو سترسياديس (المراوغ)، أما ابنه فيديبيديس فهو مسرف لأنه يتشبث بتلايب الحياة الأرستقراطية وأساليبها التى ورثها عن أمه. فهو يصيع أغلب وقته

ونقود أبيه على هواية ركوب الخيل، وينام معظم ساعات اليوم ويترك شعره طويلاً يتدلى على كتفيه. يرسله الأب لكي يتعلم لدى سقراط - زعيم السوفسطائيين برأى أريستوفانيس - الدروس العصرية القائمة على إتقان فن الإقناع. ويهدف الأب بذلك إلى تزويد ابنه بما يمكنه من التملص أمام القضاء من تسديد الديون التي تراكمت عليه. ويتخرج الابن من مدرسة سقراط سوفسطائياً متمرساً ويظهر مدى إتقانه للدروس العصرية التي حصلها بأن يصرب أباه ضرباً مبرحاً ويثبت له بالبرهان أنه محق في ذلك. ولم يجد الأب مناصاً من أن يحرق مدرسة سقراط، فيشعل فيها النيران غيظاً أو إنتقاماً لما أصابه من جراء التعاليم الجديدة^(١٥٦).

وفي مسرحية "الزنانير"، التي عرضت عام ٤٢٢ وفارت بالجائزة الثانية في أعياد اللينيا، يعود أريستوفانيس مرة أخرى إلى معالجة موضوع التناقض الفكري والتزوي بين الأب والابن أو بين القديم والجديد. وهو الموضوع الذي سبق أن تناولته في "المشاركون في الوليمة" و "السحب". ولكن الصورة هنا معكوسة فالابن هو الذي يضيق درعاً بأبيه الذي ضل الطريق وانحرف. ونجد التناقض بين الطرفين ظاهراً في إسم كل منهما، كما هي العادة في كل مسرحيات أريستوفانيس. فالأب يسمى "فيلوكليون" أي "المحب لكليون"، أما ابنه فيسمى "بديليكلليون" بمعنى "الكاره لكليون". ويعتبر الأب تجسيدا حياً للشعب الأثيني المولع إلى حد السخف بالتقاضى وإجراءاته التي بمقتها الإبن. فالمسرحية برمتها تعتبر نقداً ساخراً لنظام محاكم المحلفين القضائية حيث كانت بضعة أبولات (أصغر عملة إغريقية) تدفع أجراً للمواطن الذي يحضر محلفاً أية جلسة من جلسات هذه المحاكم، مما سمح لقطاع كبير من المواطنين الأثينيين العاطلين بالإعتماد على هذا

(١٥٦) راجع أحمد عثمان: "السحب" لأريستوفانيس ترجمة ومقدمة وتعليقات ومعجم أسطوري تاريخي سلسلة من المسرح العالمي الكويتية، عدد ٢١٥ و ٢١٦ (أغسطس وسبتمبر ١٩٨٧) ونشر لها قاموس يوباني - عرسى بالكتاب السوي الرابع للجمعية المصرية للدراسات اليونانية الرومانية (١٩٩٩-٢٠٠٠). ص ٥١١-٥٧٥ وراجع.

الأجر بوصفه مصدر رزقهم الأوحده. لقد حاول الإبن علاج أبيه من عتق الإجراءات القضائية بكل وسيلة. ويلجأ في النهاية إلى سجنه بالمنزل. لكن كبار السن من المحلفين - أعضاء الجوقة - يأتون إليه في المنزل متنكرين في هيئة الزنابير ويصحبونه إلى المحكمة فجرا ليمارس هوايته. وتدور مناقشة ساخنة بين فيلوكليون وبديليكليون حول مزايا وعيوب النظام القضائي. حيث يدافع فيلوكليون عنه بدافع المنافع التي يحصل عليها هو شخصيا منه، بينما يبرهن بديليكليون على أن القضاة ليسوا إلا مطية الحكام الذين يستغلون الدخل العام لمصالحهم الشخصية بدلا من إطعام الشعب الجائع. ويتحول أفراد الجوقة عن موقفهم ويجبر فيلوكليون على أن يمارس هوايته برفع الدعاوى والدفاع فيها بالمنزل ! بادئا بقضية لايس كلب المنزل الذي كان قد سرق قطعة من الجبن ! ويتعهد بديليكليون الآن بتربية والده إجتماعيا فيهدب من سلوكه ويهتدم من ملابسه ويصعبه معه إلى الولائم والمآدب. ولكن النتائج لم تكن قط حميدة لأن فيلوكليون صار مدمنا للخمر، مولعا بالرقص والمجون، يهين ضيوفه ورفاقه ويسلك سلوكا أخرق بصفة عامة^(١٥٧).

ولقد قلد راسين هذه المسرحية في كوميديته الوحيدة بعنوان "المتقاضون" Les Plaideurs (عام ١٦٦٨م)، التي تسخر من التقاليد القصائية السائدة في فرنسا القرن السابع عشر. إذ يقدم الشاعر صورة كاريكاتيرية للمتقاضين شيكانو والكونتيسة دي بيميس ويتهمهم من جنون بعض القضاة مثل بيران وآندان.

(١٥٧) عرض مسرح الفن (كارولوس كون) مسرحية "الزنابير" على مسرح هيروديس أتيكوس في إطار مهرجانات إحياء المسرح الإغريقي صيف عام ١٩٨٢ (أيام ٩ و ١٠ و ١١ يوليو) بإخراج جيورجوس لارابيس. ومن مشاهدتنا لهذا العرض نلاحظ أن المخرج في الأجزاء الأخيرة من المسرحية قد جعل الممثلين يرتدون ملابس عصرية، بل ويجرجون عن النص ليشيروا إلى أحداث وموضوعات مما يجري في أيامنا هذه. ويهدف المخرج بذلك - وبعبارة من وسائل الخلط بين الماضي الإغريقي العتيق والحاضر اليوناني المعاصر - إلى توظيف مسرح أريستوفانيس الكوميدي في توجيه النقد السياسي والاجتماعي للحالة الراهنة المهيم أن أريستوفانيس ما زال مؤثرا في الحياة الثقافية ببلاد اليونان إلى يومنا هذا.

cf. J. Werner, "Political points in performances of Aristophanes" IMAGDD (1987), pp. 296-3000.

وعندما قدم أريستوفانيس "السلام" عام ٤٢١ فى أعياد ديونيسوس الكبرى بالمدينة كان واثقا من فوزها بالجائزة الأولى، حيث أن الرعيمين كليون الأثينى وراسيداس الإسبرطى كانا قد إنتقلا إلى العالم الآخر، وساد الإتجاه المحب للسلام فى السياسة الأثينية بيد أن هذه المسرحية التى تدعو للسلام لم تفر إلا بالجائزة الثانية وبطل هذه المسرحية هو تريجايوس المواطن الأثينى صاحب مزارع الكروم الذى يعانى هو وأسرته من نقص الأطعمة لإنتشار الأوبئة والمجاعة. بسبب الحروب. فيقرر أن يقلد بيلليروفون بحصانه المجنح بيجاسوس فى الأساطير. فركب حنفاء عملاقه من فوق جبل أيتنا متجها إلى السماء طلبا للسلام وبحفا عن شى يقتات به وتجح الرحلة ويقابل تريجايوس الإله هرميس على بوابة السماء. كما يقال رب القتال بوليموس (الحرب) الذى يتولى إدارة شئون السماء الآن سدا من زيوس رب الأرباب، الذى كان قد تنحى هو وبقية آلهة الأوليمبوس إحتجاجا على إقتال الإغريق وسلوكهم المخزى. وكان رب الحرب قد دفن ربة السلام فى الخب، وهو الآن يستعد لسحق كل الدويلات الإغريقية فى الهاون ! وبينما هو يبحث عن يد الهاون، كان تريجايوس وكل الإغريق الذين إستدعاهم ولاسيما المزارعين قد رشوا هرميس وسحبوا ربة السلام من الحب وعادوا بها إلى بلاد الإغريق. وتهلل الوجوه إبتهاجا وتعالى صيحات النشوة الصاخبة من كل جانب. فالمواطنون جميعا فيما عدا صناع السلاح يقيمون أفراح السلام ويعدون العدة لحفل زواج تريجايوس وربة السلام.

وعرست مسرحية "الطيور" عام ٤١٤ وفازت بالجائزة الثانية فى أعياد ديونيسوس بالمدينة. وكان الأسطول الأثينى قد أبحر فى طريقه لشن "الحملة الصقلية" عام ٤١٣. وكانت جماهير أثينا عشية قيام هذه الحملة قد عانت بعض القلق والإضطرابات النفسية، لأن كل معابد الهرماى قد تهدمت فى ظروف عامصة. وهى عبارة عن مباني رباعية يقوم كل منها على أعمدة يعلوها تمثال نصفى لهرميس ينتهى بعضو الذكر فاللوس phallos. ويقام هذا المعبد فى العادة

عد مفترق الطرق وأمام المنازل من باب التبرك وجلب الحظ. ولقد أخذ تهدم مثل هذه المعابد فى الليلة السابقة على إقلاع الأسطول الأثينى متجهها إلى صقلية على أنه فال سى الطالع. وكان أريستوفانيس قد ضاق ذرعا بموضوع الحرب وسئم التحدث عن ويلاتها، ولاسيما بعد حصار جزيرة ميلوس على يد الأثينيين عام ٤١٦/٤١٥ وإخضاعها بقسوة بلغت حد الهمجية. فتحول الشاعر عن الموضوعات السياسية الواقعية إلى بناء "مدينة فاضلة" طوباوية تقوم على الأحلام المثالية. فقد ينس كل من بيثتايروس "الرفيق المخلص" وإيوليبيديس "ذو الآمال الطيبة" من الحياة فى أثينا ومتاعبها وآلامها. فخرجا للبحث عن تيريوس ملك طراقيا الأسطورى الذى كان قد تحول إلى همد، ليستشيره عن أفضل الأماكن للعيش بعيدا عن أثينا. وإقترح عليهما تيريوس بعض المناطق ولكنها لم ترق لهما. وأخيرا وثبت إلى ذهن بيثتايروس فكرة ذكية وهى دعوة كل الطيور للتكاتف والتحالف معه ومع أنصاره من أجل بناء مدينة كبيرة ذات أسوار عالية فى الفضاء. فمن هذا الموقع الإستراتيجى يستطيعون التحكم فى الآلهة والبشر فى آن واحد، لأنهم سوف يسيطرون على طريق الإمدادات لكل من السلالتين. إذ يستطيعون إقتلاع البذور من الأرض من جهة، وإستباق الآلهة إلى إتهام البخار المنبعث من طهى أو شى الذبائح المقدمة إليهم من جهة أخرى. ويتردد أفراد الجوقة من الطيور بعض الوقت فى قبول مثل هذا الإقتراح الجرى، ولكنهم سرعان ما ينقلبون متحمسين له ويهرعون إلى وضع اللبنيات الأولى لمدينتهم التى يتم بناؤها تحت إشراف بيثتايروس وإيوليبيديس بعد أن إرتديا الأجنحة اللازمة للحياة الجديدة فى الفضاء. وعندئذ يطرق أبواب مدينة الطيور زوار غير مرغوب فيهم، أولهم شاعر معوز جاء يزعم بقصيدة ينشئ فيها على المدينة الجديدة وأهلها. ثم يظهر ميتون تاجر النبؤات المنجم المشهور الذى جاء ليضع خريطة مفصلة لشوارع وطرق المدينة. ويأتى حارس المدينة الجديدة بشخص إخرق الحدود، إنها إريس رسول زيوس وإبنته التى جاءت تستطلع أسباب عدم وصول الضحايا المقدمة على

الأرض إلى أهل السماء. ويطلب من إريس - ولأول مرة - إبراز "تصريح دخولها" المدينة وهو سلوك ضايق الربة ففيه مساس بكرامتها، مما يضطرها للعودة فى حسرة والدموع تملأ مآقيها وهى تشكو إلى والدها سوء المعاملة ! وفى تلك الأثناء تفشى بين بنى البشر الوباء الشديد بعالم الطيور، وصار الجميع يسعون للحصول على أجنحة لكي يتيسر لهم الانتقال والانضمام إلى "مدينة الطيور" المسماة "نيفيلوكوكجيا" أى ما يمكن أن نطلق عليها "بلاد السحب والوقواق". وبالفعل يصل إلى المدينة كل من الشاعر الغنائى كينيسياس^(١٥٨) والبطل المارد الأسطورى برومينيوس وبطل الأبطال هرقل وبومبيدون إله البحر. ويتمكن بيثيتايروس من الإستيلاء على صولجان الحكم والحصول على باسيليا (المملكة أو الحكم) فيتخذها زوجة ويتربع على عرش كبير الآلهة وتجرى الإستعدادات لحفل الزواج على قدم وساق.

أما مسرحية "ليسيستراتى" فعرضت عام ٤١١، وكانت الحملة الصقلية المشنومة قد إنتهت بالفشل الذريع وبكارثة قومية زلزلت الكيان الأثينى كله. فبعد هذه الهزيمة عقدت إسبرطة - غريمه أثينا - معاهدة تحالف مع حاكم الولايات الفارسية فى غرب آسيا الصغرى (الأناضول) تيسافيرنيس فى صيف عام ٤١٢. وبهذه المسرحية يوجه أريستوفانيس النداء الأخير من أجل السلام، وهو نداء نصفه هزل، ونصفه الآخر جاد نابع من أعماق قلب الشاعر المحب للسلام. فبعد أن فشل الرجال فى إنهاء الحروب خطر على بال ليسيستراتى (مسرحية الجيوش) فكرة أن تتولى النساء دفة الأمور لكي يوطدن أركان السلام. وتوجه ليسيستراتى دعوتها إلى نساء من بويوتيا ومن البلوبونيسوس فيتوافدن إلى أثينا لمشاركتها تنفيذ

(١٥٨) هو شاعر أثينى ازدهر فى أواخر القرن الخامس ونظم أناشيد ديثورامية كانت إلى جانب أفكاره الإلحادية ومظهره الخارجى مثار سخرية معاصريه وتهكم شعراء الكوميديا وعلى رأسهم أريستوفانيس الذى تحدث عنه فى مسرحية "الطيور" (بيت ١٣٧٧) و "ليبيزاتى" (بيت ٨٦٠) و "برلمان النساء" (بيت ٣٣٠) و "الضفادع" (بيت ١٤٣٧) وكذلك فى شذرة رقم ١٩٨.

الخطوة. وتقوم خطتها على خطوتين أساسيتين. فالخطوة الأولى هي أن ترغم النساء رجائهن على كبح جماح شهواتهم الجنسية مادامت الحرب مستمرة، أى أن تقوم النساء بإضراب عن ممارسة الحب مع أزواجهن أو عشاقهن، فيمتنعن عليهم وبهجرتهم فى المضاح لإرغائهم على وقف القتال وعقد الصلح (مع إسبرطة). ومن الحوار الذى يدور بينهن ندرك مدى ضخامة هذه التضحية من جانب الجنس الساعى. الذى لا يقوى على تقديمها إلا من أجل السلام ! أما خطوة النساء الثانية فهى الإستيلاء على الأكروبوليس وخزانة البارثون التى يدفع منها الرجال نفقات الحروب. ودعت ليسيستراتى النساء لإجتماع عام ظهرت فيه لامبيتو الإسبرطية وهى أقوى نصير وحليف لخطتها الجريئة وبعد شئ من التردد وافقت جميع النساء على خطتها وأقسمت على تنفيذها وتم الإستيلاء على الأكروبوليس. وتحاول جوقة مكونة من رجال مسنين إعادة السيطرة على الأكروبوليس، إلا أن جوقة أخرى من النساء تصدهم بعد أن تغرقهم بوابل من ماء يسكنه فوق رؤوسهم. ويأتى كينيسياس لكى يسترد زوجته التى تفترق منه ثم تبتعد عنه، لكى يشتد شوقه ويزداد عذابه وبرغم على التصويت لصالح السلام، إلا أنه فى النهاية يترك بانسا خارج الأكروبوليس. ويصل رسول من إسبرطة وينعقد مؤتمر السلام حيث تؤنب ليسيستراتى الجانين وتجنهما على الصلح وتبرم معاهدة السلام. وتنتهى المسرحية بوليمة عامة حيث يسير موكب الأثينيين والإسبرطيين كل رجل إلى حوار زوجته بعد أن إستتب السلام وعادت المياه إلى مجاريها !

وتمتاز مسرحية "ليسيستراتى" عن "الأخارنيون" و "السلام" باتساع أفق الشاعر الذى يتخطى حدود النظرة المحلية ويتمتع برؤية إغريقية قومية شاملة panhellenic. فيحضر بنى وطنه الأثينيين على أن يمدوا يد السلام لعدوهم - أى إسبرطة - الذى ربما يكون الحق فى جانبه. ولا تصيب هذه الأفكار الجادة التى يضمناها الشاعر حوار حداث المسرحية الكوميديا بأى جفاف أو رتابة، وذلك ما يميز عبقرية أريستوفانيس الفذة. وتجدر بنا الإشارة إلى أن هذه المسرحية تعد من

أشهر أعمال أريستوفانيس وأقربها إلى قلوب الناس وأقلام الكتاب عبر جميع العصور. فقد حاول مؤلفون كثيرون تقليدها، ولا سيما في الأوقات التي تغير فيها غيوم الحرب الغاشمة على جو السلام الصافي بيد أنه من الملاحظ أن هذه المعارضات الحديثة جميعا سواء أكانت مسرحيات أو روايات أم أفلاما سيمائية لا ترقى إلى مستوى الصراحة والمكاشفة التي يعالج بها أريستوفانيس موضوعات الحرب والجنس في "ليسيستراتي" (١٥٩).

وعرضت مسرحية "النساء في أعياد الثيسموفوريا" عام ٤١١ أو ٤١٠. أما أعياد الثيسموفوريا فهي مهرجانات دينية تقام تكريما للإلهة ديمتر راعية المحاصيل الزراعية (لا سيما القمح) وخصوبة التربة، وتُعقد في شهر أكتوبر - نوفمبر أي في موسم سذر الحبوب، ولا يحضرها إلا النساء. وكن يقمن أثناءها بشعائر سحرية القصد منها تحقيق زيادة الخصب ووفرة محصول القمح. وعلم الشاعر التراجيدي يوريبيديس أن النساء يخططن في هذه الإحتفالات للقضاء عليه. لأنه كان عدوا للمرأة، إذ كشف عن نقائصها وأظهرها في مسرحياته في صورة غير لائقة. ويحاول يوريبيديس أن يقنع زميله شاعر التراجيديا المخنث أجاتون بأن يتكرر في زى النساء ويحضر هذه الأعياد السوية لكي يدافع عنه أمام الحاضرات، ولكن أجاتون يرفض. وهنا يتقدم الشاعر الكوميدي صهر يوريبيديس منيسيلوحوس يعرض القيام بهذه المهمة. ويندس بالفعل في المهرجانات وعندما

(١٥٩) من الطريف أن هيئة المسرح القرصى قدمت هذه المسرحية "ليسيستراتي" في ١٧ أكتوبر عام ١٩٨١ سيقوسيا تم أعياد العرض في يوليو ١٩٨٢ بنفس المدينة، وكذا في مسرح كوريوم القديم بالقرب من نافوس وكان لعرض يوليو ١٩٨٢ نكهة خاصة لأنه ترافق مع حصار القوات الإسرائيلية العاشمة لبيروت، ومن ثم فإن الممثلين كانوا يحملون لافتات كتب عليها شعارات مثل "تسقط الحرب" و "نريد السلام". فكانت العروض في الواقع صرخة من أجل السلام الذي تفتقده فرص نفسها هذا مع أنها اتخذت على هذا العرض وعروض مهرجانات أثينا وإبيدوروس داليومان عام ١٩٨٢ (قرن أعلاه ص ٣٣٧ حاشية رقم ٩٨ وص ٣٤٤ حاشية رقم ١١٠ وص ٣٨٤ حاشية رقم ١٤٧) المألعة في الإشارات الجنسية.

تلقي بعض النساء خطبا تندد فيها بيوريبيديس وتطالب برأسه ينرى منيسيلوخوس للدفاع عنه ولكنه لا يفلح إلا في زيادة السخط عليه ويتمر الإشمزاز والنفور بين احتفلات. ويزيد الطين بلة أن الأنباء تتسرب إلى أسماع النساء عن دخول أحد الرجال جلسة إلى أعيادهن الخاصة هذه. فيدور البحث عن الرجل المنخفي، وهكذا يكتشف أمر منيسيلوخوس ويوضع تحت حراسة مشددة. ويصل يوريبيديس في محاولة لإنقاذ صهره وبعد بعض المناظر الساخرة تنتهي المسرحية بعقد إتفاق بين هذا الشاعر التراجيدي والنساء. إذ يعد يوريبيديس ألا يتعرض للنساء بالنقد والسخرية في مسرحياته مرة ثانية في مقابل إطلاق سراح قريبه منيسيلوخوس، وتقبل النساء هذا الشرط.

وفازت مسرحية "الضفادع" عام ٤٠٥ بالجائزة الأولى. ومع أن موضوعها يتصل بالنقد الأدبي إلا أننا نلفت النظر إلى أنه يدخل في مجال السياسة أيضاً، لأن السياسة بمعناها الواسع تشمل كل أوجه النشاط البشري داخل مجتمع دولة المدينة الإغريقية. على أية حال فإن المسرحية تدور حول التراجيديا وكيف أنه بعد موت كل من أيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس لم يعد في أثينا أى شاعر تراجيدي ذو قيمة. فينزل ديونيسوس إله الخمر وراعية المسرح إلى هاديس لاستعادة أحد الشعراء التراجيدين البارزين ممن رحلوا عن الدنيا. وعندما يصل ديونيسوس إلى العالم الآخر يفاجأ وجود ماراة أديبة ساخنة بين أيسخولوس ويوريبيديس على عرش التراجيديا، وهى المباراة التى يطلب بلوتو إله العالم السفلى من ديونيسوس التحكيم فيها. وينقد كل من الشاعرين أحدهما الآخر بقدا ساخرا ومريرا فى حوار أتبه بدراسة نقدية لأعمال الشاعرين يقدمها لنا أريستوفانيس فى قالب تمثيلى رائع. وينتهى الأمر بأن يختار ديونيسوس الشاعر أيسخولوس لكى يعود به إلى أثينا، وهذا لا يعنى أن أريستوفانيس يقلل من شأن يوريبيديس. فحس نعرف على النقيض من ذلك أنه كان أحد المعجبين به، ولكن ربما كان يرى فى أيسخولوس الشاعر القديم والمحافظ العتيد الذى تشتد الحاجة إليه فى ظروف

إنهيار أثينا إبان أواخر القرن الخامس^(١٦٠).

يمثل المظهر المسرحي عند أريستوفانيس بصفة عامة شارعاً أثينياً تظهر في خلفيته واجهة منزلين أو ثلاثة منازل. وكالكثير من مسرحيات الشاعر تبدأ أحداث "برلمان النساء" فجراً، أى حوالى الساعة الثالثة صباحاً حيث لاتزال نجوم الليل متألقة فى صفحة السماء. تقف على قارعة الطريق امرأة رقيقة متكرة فى ثياب رجل وممسكة بشعلة وهاجة. إنها براكساجورا (ربما يعنى اسمها "النشطة فى السوق العامة") زوجة بليبيروس، الذى تركته نائماً وأتت مرتدية ثيابه وممسكة بعصاه التى يتكى عليها فى سيره ومنتعلة حذاءه اللاكونى. وتبدو عليها علامات القلق والإنشغال إذ تنتظر فى هذا المكان منذ وقت طويل. وما الشعلة التى تحملها إلا لدعوة بنات جسد الأثينيات للتجمع الآن فى هذا المكان، كما سبق أن إتفقن فيما بينهن. ها هى براكساجورا وقد طال إنتظارها دون أن تظهر فى الأفق واحدة من حليفاتها. فوقفت تناجى الشعلة المتوهجة بأسلوب فصفاض كما يفعل أبطال التراجيديات فى مناجاتهم لضوء القمر أو لقرص الشمس أو أية شخصية رنانة أخرى. فهى تقول "إنك - أى الشعلة - تقفين فى حجراتنا وتشاهدين أسرار حبنا الطاهر، وتقع عيناك الناقتان على ألعابنا الجنسية.. ومع أنك تعرفين كل ذلك إلا أنك لا تفشين أسرارنا" (أبيات ٧-١٦).

لقد ضاق النساء ذرعاً بتولى الرجال إدارة دفة الأمور فى أثينا وقررن أن يذهبن متكررات فى ثياب الرجال إلى "مجلس الشعب" Ekklesia خلسة لكى يتخذن من القرارات ما يمكنهن من الإستيلاء على السلطة. وإبتداءً من البيت رقم ٣٠ حتى ٤٥ تبدأ النساء فى الدخول واحدة بعد الأخرى فى مجموعات صغيرة

(١٦٠) عن موضوع النقد الأدبى فى مسرح أريستوفانيس ولاسيما "الصفادع" أنظر كتاب الدكتور محمد صفر

حاجرة. النقد الأدبى عند اليونان من هوميروس إلى أفلاطون: ص ٤٦-٨٠.

Cf. Grube. The Greek and Roman Critics (Methuen 1968), pp. 22-32.

D.J. Littlefield (ed.), Twentieth- Century interpretations of the *Frogs*. Englewood Cliffs N.J. 1968.

وهن جميعا يمثلن أفراد الجوقة اللاتى يتخذن طريقهن إلى الأوركسترا. ومن المحتمل أن عددهن الإجمالي هو اثنتا عشرة ويشكلن نصف الجوقة صديقات براكساجورا اللاتى يقطن داخل المدينة. أما النصف الآخر القادم من الريف فيبدأ فى الدخول بعد بيت ٣٠٠ وعندئذ يلتئم شمل الجوقة ويصبح عددها كاملا.

ونعرف من الحوار الذى يدور بين براكساجورا وبقية النساء أنها خطة مبيتة سبق الاتفاق عليها فى إحدى الأعياد النسائية المقصورة على بنات جنسهن. بلغ من إصرارهن على الخطة أن إحداهن تركت الشعيرات تنمو تحت إبطها بغزارة حتى صارت كالأليكة. وتستغل أخرى فترات خروج زوجها إلى السوق لتدلك جسمها بزيت الزيتون ثم تجلس تحت أشعة الشمس الحارقة طلبا لإسمرار البشرة، ذلك أن السمرة أقرب إلى الرجولة ! ولقد وضعن جميعا لحي مستعارة إلا أن إحداهن ظهرت أكثر أناقة من إيكيراتيس الملقب بـ "حامل الدرع" (ساكيسفوروس Sakesphoros)، لأن لحيته بلغت خصره وغطت صدره ومعظم جسمه فصارت كالدرع الواقى (بيت ٦٠ وما يليه).

وفى بداية التجمع النسائى تلقى فيهن براكساجورا - زعيمة حركتهن - خطبة عصماء عن برنامج الإصلاح المزمع تنفيذه. وتتناول النساء - وهن أعضاء الجوقة - فى حديثهن الغنائى أثناء سيرهن نحو "مجلس الشعب" صورة المستقبل. ثم يخلو المسرح بعد أغنية البارودوس مما يهين لظهور بلييروس زوج براكساجورا الذى بدأت الشكوك تساوره فى زوجته التى سرقت ملابسه وخرجت بليل. ويخبره خريميس - القادم من اجتماع مجلس الشعب - بالإنقلاب الذى وقع فى أمور الدولة ونظمها حيث إتخذت القرارات بأغلبية ساحقة واختيرت بركساجورا رئيسة للحكومة. وفى بيت ٥٠٤ يعود أفراد الجوقة ومن خلفهن مباشرة تأتى براكساجورا التى لا تزال ترتدى ملابس زوجها. وتأمر النساء بأن ينزعن عن أنفسهن ملابس الرجال بعد أن نجحت خطتهن، فهى نفسها ستذهب خلصة إلى بيتها لتعيد ما سبق أن سرقت من ملابس قبل أن يدرك زوجها ما وقع. وفى تلك الأثناء بغير أعضاء الجوقة ملابسهن فى الأوركسترا بالفعل وتعود براكساجورا ويصبح الجميع بملابسهن النسائية العادية.

وتتلخص أسس النظام الجديد - كما تشرحها براكساجورا لزوجها - ببساطة متناهية في أن كل الآلام والمتاعب ستختفى، لأن كل شئ من الآن فصاعداً سيصبح ملكاً مشاعاً للجميع. وتتوالى بعد ذلك عدة مناظر مسرحية الهدف منها مزيد من الشرح والتوضيح لأسس الوضع الجديد، إلا أن التركيز يقع على نقطة عويصة وهي المسألة الجنسية. حيث أن النظام الجديد يريد أن ينصف العجائز فيعطيهم أولوية مطلقة في المتعة الجنسية على الفتيات. ومن ثم فعلى كل من يريد من فتيان الشباب أن يذهب إلى عشيقته الصبية أن يقدم أولاً بعض التضحيات إشباعاً لشهوات العجائز وإرضاء للعدالة الإشتراكية ! وتخرج براكساجورا إلى السوق لكي تشرف على الترتيبات اللازمة لإستلام كل الممتلكات الخاصة وإقامة الوليمة العامة. وها هم البسطاء السذج يسرعون بتسليم كل ما ملكت أيديهم، أما المتشككون فينتظرون ريثما تتضح الأمور قبل أن يقدموا على أية خطوة. ويدخل شاب صغير جاء ليلتقى مع محبوبته الفتاة الجميلة التي تنتظره في هفة. ووفقاً للنظم الإشتراكية الجديدة تتنازع ثلاث عجائز شمطاوات على أولوية كل منهن في التمتع بصحبة هذا الشاب قبل أن يسلمنه إلى فتاته. وهكذا تسير الأمور على غير ما حططت لها براكساجورا، إذ إختفت بعض المشكلات لتظهر مشكلات أخرى جديدة. وهذا ما يختلف فيه المسرحية عن "ليسيتراتي" وتتفق مع "بلوتوس". ومن الملاحظ أن براكساجورا لا تظهر كثيراً في الأجزاء الأخيرة من المسرحية. وفي نهاية المسرحية تجري الإستعدادات لإقامة الوليمة العامة التي يستغرق إسم أحد أصناف الأطعمة فيها سبعة أبيات شعرية ! (١١٦٩-١١٧٥) (١٦١)

(١٦١) إستوحى توفيق الحكيم مسرحية "برلمان النساء" ليصوغ مسرحيته "براكسا أو مشكلة الحكم".

أنظر أحمد عثمان: المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص ٧٦-١٤٠.

ولصاحب الكتاب الذي بين أيدينا مسرحية نشرت لأول مرة في الذكرى الأولى لوفاة توفيق الحكيم (يوليو ١٩٨٧) وقدمت على المسرح في ذكره الرابعة ونشرت في كتاب ضمن مهرجان القراءة للجميع مطبوعات الهيئة العامة لقصور الثقافة عام ١٩٩٩ وهي تحمل عنوان "الحكيم لا يمشی في الزفة" وتعاصر مسرحيتي أريستوفانيس وتوفيق الحكيم.

ولقد عرضت مسرحية "برلمان النساء" عام ٣٩٣. وبعد إنتهاء الحروب اللوبيونية بتسع سنوات (٤٠٤-٣٩٥) كانت أثينا لا تزال تشرب العلقم من كأس الهزيمة وتعيش حالة خنوع وخصوع لإسرطة المنتصرة. إلا أنه ينبغي التنويه إلى أن سلوك الإسيرطين تجاه أهل أثينا إسم بالإتزان والتحصن، إذ امتنعوا عن تدمير المدينة تدميرا كاملا في وقت كان بوسعهم أن يفعلوا ذلك. ولقد أعضب هذا الموقف أهل طيبة (أقوى دويلات إقليم بويوتيا) وكورنثة فسحبوا تأييدهم للحلف اللوبيونيسي الذي تزعمه إسرطة، ومن ثم فعندما طلب أهل فوكيس المساعدة ضد طيبة عام ٣٩٥ بادت إسرطة بغزو بويوتيا كلها، فلبى جميع الحلفاء - ماعدا كورنثة - النداء. وذهب أهل بويوتيا إلى أثينا يطلبون إقامة حلف بينهما ضد إسرطة، مما وضع الأثينيين في موقف حرج وعجز زعماء المدينة وأصحاب الرأي وفي مقدمتهم ثراسيولوس عن إتخاذ أى قرار، إذ تحيروا في الإختيار بين القبول الذى سيثير غضب إسرطة، والرفض الذى ربما سيضيع عليهم فرصة ذهبية لوقف المد الإسيرطى. وتلك هى المناسبة التى يشر إليها أريستوفانيس فى مسرحية "برلمان النساء" (بيت ٣٥٦) عندما يقول أحد الرجال "كما وعد ثراسيولوس الإسيرطين". ويقصد أنه كان قد وعدهم بإلقاء خطبة فى المجلس مؤيدة لهم، ولكنه بعد ذلك تراجع ولم يلق الخطبة متعللا بوعكة صحية مفاجئة أصابته لأنه أكثر من أكل الكمثرى! وسواء ألقى ثراسيولوس خطبته المعارضة للحلف أم لا فقد تم تشكيله وتحركت قوات أثينية على القصور إلى هاليارتوس (بشمال غرب طيبة) لتحارب الإسيرطين الذين غزوا بويوتيا. ولكنها وصلت بعد فوات الآوان أى بعد إنتهاء المعركة حيث قتل ليساندرس القائد الإسيرطى. الذى كان يحاصر هذه المدينة التابعة لطيبة.

ولا شك أن براكساجورا تشير إلى هذا الحلف عندما تقول "يبدو أن هذا الحلف الذى سبق أن تناقشنا فى أمره هو الشئ الوحيد الذى يمكن أن ينقذ المدينة" (أبيات ١٩٣-١٩٤). وبالفعل أنعش هذا الحلف روح أثينا بعض الوقت، إلا أنه

هرم فى معركة كورنثة الكبرى عام ٣٩٤. ومنى الحلف بهزيمة أخرى فى كورويىا فى نفس العام على يد القائد الإسبرطى أجيسلاوس بعد عودته من أسبىا الصعوى. وفى تلك المرحلة الحاسمة والحال المتدهورة تخرج علينا براكساجورا لتدين سياسة الرجال المذبذبة وتعرض أن يتولى النساء دفة الأمور بصفتهن أكثر ثباتا من جس الرجال وأشد حسما وحزما فى تصريف شئون الدولة.

عرضت "بلوتوس" (= الثروة) عام ٣٨٨ وهى آخر ما وصلنا من إنتاج أريستوفانىس رائد الكوميديا الإغريقية بلا منازع. وفيها يعرض الشاعر على جمهوره بسخرية لطيفة نتائج تطبيق مبدأ إعادة توزيع الثروة بالعدل والقسطاس وتذويب الفوارق الإقتصادية بين الطبقات. لقد إشمأز خريميلوس من رؤية الأوغاد وهم يزدادون ثراء فى كل أنحاء الدنيا، بينما هو العادل الأمين يظل على فقره المدقع. ويذهب إلى دلفى ليستشير الإله أبوللون فيما إذا كان من الأفضل له والحال هكذا أن يربى ابنه على المهج الذى يخلق منه وغدا ثريا ! وجاءت نبؤة أبوللون تأمره بأن يصحب أول من يصادفه بعد خروجه من المعبد مباشرة إلى منزله. وكان أول من رآه خريميلوس أمام باب المعبد وإقتاده إلى منزله رجلا أعمى لم يكتشف حقيقة هويته إلا تحت الضغط والتهديد، وإتضح أنه بلوتوس إله الثروة نفسه وكان زيوس قد أصابه بالعمى لحقد فى نفس رب الأرباب على أبناء البشر. ويصر خريميلوس على أن يعيد نعمة البصر إلى إله الثروة الأعمى لكي يتمكن من التمييز مستقبلا بين الناس، فيتحاشى الأوغاد ويعزف عنهم ويقبل على الأخيار ويغدق عليهم عطايه، بدلا من التخبط هكذا عشوائيا بين هؤلاء وأولئك. ويزدد بلوتوس الأعمى كثيرا خوفا من إنتقام زيوس، ولكنه فى النهاية وتحت ضغط خريميلوس يوافق على الذهاب إلى معبد أسكليبيوس إله الطب - القادر على علاج كافة الأمراض بمعجزاته - لتجرى عملية إرجاع البصر. وهنا تتدخل يبيىا إلهة الفقر فتندر خريميلوس بمغبة تنفيذ خطته المتهورة وآثارها المدمرة. فالفقر دائما - فى رأيها - منبع الفضيلة والحافز إلى الإجتهد، فلولاه لامتألت الدنيا بالكسالى.

بل إنه هو الذى حقق لبلاد الإغريق هذا التقدم والإزدهار ! ولا يأخذ خرémيلوس بكلام إلهة الفقر ويضرب به عرض الحائط. وتتم عمية ارجاع البصر لبلوتوس بنجاح فيعود مبصراً طريقه بنفسه إلى بيت خرémيلوس فيصير الأخير تريباً. ويتوافد الناس من كل حذب وصوب على هذا البيت الذى يقيم فيه إله الثراء البصر. يأتى رجل عاش فقيراً أميناً طول عمره حتى صار غنياً الآن بفضل عودة البصر والبصيرة لإله الثروة. وهو اليوم يريد أن يهدى هذا الإله - عرفانا بالجميل - عباءته الممزقة وحذاءه المهلهل ! وتأتى امرأة عجوز خسرت عشيقها الذى كان يتردد عليها طمعا فى أموالها، فلما صارت فقيرة بسبب عودة البصر لبلوتوس فقدت كل شئ ! ويأتى هرميس إله التجارة والحظ والمكاسب بعد أن ضاقت به السبل فى السماء وأصبح لا يجد هناك ما يقتات به، وهو يبحث الآن عن عمل على الأرض يكسب منه ما يسد الرمق ! وأخيراً يأتى كاهن زيوس وهو يتصور جوعاً ! خلاصة القول إن تطبيق مبدأ إعادة توزيع الثروة فى مسرحية أريستوفانيس، وإن أنصف بعض الفقراء قد خلق شيئاً من الإضطرابات فى بنية المجتمع. وجدير بالذكر أن السخرية من مثل هذه الأفكار شبه "الإشترائية" هى أحد الموضوعات الرئيسية أيضاً فى "برلمان النساء" التى سلف أن تحدثنا عنها^(١٦٢).

وهكذا فإن كل مسرحية من مسرحيات أريستوفانيس تعتبر مرآة صغيرة تعكس زاوية من زوايا الحياة الاجتماعية والسياسية. ومن ثم فإن أعمال هذا الشاعر الكوميدي فى مجموعها تعد مرآة سحرية كبيرة تعكس بجملاء الحياة الأتيكية من كافة جوانبها إبان فترة تألق أثينا الحضارى والفكرى، وبداية ذبول نفوذها السياسى وإكماش توسعها العسكرى الإمبريالى. إنها مرآة تعكس آفاق وأعماق مطامع أثينا التوسعية، وثراء أسواقها الاقتصادية، وتفرد شخصية مواطنيها الأخيار

(١٦٢) استوحى صاحب الكتاب الذى بين أيدينا هذه المسرحية "بلوتوس" فى مسرحية له بعنوان "عودة البصر للضيف الأعمى" عرضت بالكويت عام ١٩٨٣ بعنوان "الديار" فاثارت جدلاً واسعاً يناقشه المؤلف فى مقدمة المسرحية (الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٦).

والأشعار على السواء، وتنوع إتجاهاتها الفكرية والفنية. ويمسك بهذه المראה شاعر ساحر استطاع برغم الأضواء الساطعة التى تتضمنها أشعاره أن يحتفظ لمشاهديه وقرائه بوضوح الرؤية وحيوية المتابعة، التى تمكنهم من أن يستشفوا مدى الجدية التى تكمن وراء كل كلمة ساخرة ومدى العمق فى ثنابا أى مداعبة عابرة.

ويعكس أسلوب أريستوفانيس طبيعة الموضوعات التى يعالجها فى كوميدياته، فهو يستخدم لغة متعددة الألوان. ولكنه يهيمن على مادته وأدواته التعبيرية ويستخدمها بيسر وسلاسة. فهو يتمتع بتدفق فى الحوار ودفع فى المقطوعات الغنائية، له عين نفاذة وأذن حساسة تمكنه من إلقاط كل ما هو عجيب وفخيم، يميل للمبالغة الساخرة والخيال المنطلق إلى آفاق لم يسبقه إليها شاعر من قبل. ولم يقع هدفا لسهام نقده اللاذع ولسانه الساخر سوى الساسة البارزين والشعراء المعاصرين وأهل الفن والعلماء والفلاسفة ورواد حركات التحول الفكرى بصفة عامة. لا يتعاطف إلا مع البسطاء الذين يميلون إلى العيش فى هدوء والتمتع بملذات الحياة البسيطة وإتباع النظم والتقاليد الموروثة والحفاظ على القيم القديمة.

ومن خلال النظرة السريعة التى ألقيناها على أعمال أريستوفانيس نلاحظ أنه إتبع فى البداية شكلا ثابتا فى بناء مسرحياته، ولا سيما فيما يتعلق بالبارودوس والبراباسيس وعلاقتهما العضوية ببقية أجزاء المسرحية. أما فى "الطيور" وما بعدها من مسرحيات فقد طرأت تغييرات عميقة على الشكل الدرامى بلغت ذروتها فى "برلمان المساء" و "بلوتوس"، فهما مسرحيتان تنتميان إلى الكوميديا الوسطى. وتمثل هذه التغييرات بصفة خاصة فى إدخال أغانى جوقة لا تمت بصلة عضوية إلى حدث المسرحية. مما أدى إلى الإستغناء عن هذه الأغانى عند إعادة نسخ هذه المسرحية فيما بعد، إذ إكتفى النساخ بذكر كلمة "الجوقة" مكانها بمعنى أنه يمكن وضع أية أغانى وأية كلمات. كذلك نلاحظ فى هاتين المسرحيتين ندرة - لا إختفاء - الإشارات الشخصية وكذا النقد الصريح وبالإسم. وتشير كل الدلائل إلى أن أريستوفانيس كان رائدا لم يسبقه أحد إلى هذه التجديدات التى أدخلها على

الفن الكوميدي فى بداية القرن الرابع^(١٦٣).

٢- مناندروس والكوميديا الحديثة أو التوقع فى الذات

بعد أن فقدت الدويلات الإغريقية إستقلالها نتيجة للغزو المقدونى إبان القرن الرابع، إنهار نظام دولة المدينة المميزة للحضارة الإغريقية الكلاسيكية. وإفتقد الفرد نفسه وذاب فى حضم الحياة الجديدة فى ظل دولة كبيرة مترامية الأطراف وتحت تهديد أخطار جسيمة وخطوب متلاحقة من غزو خارجى إلى حروب داخلية. وتراخى إرتباط المواطن بمدينته وتضاءل بالتالى إهتمامه بالشئون السياسية أو المصالح العامة. إذ إستعرتت مشكلات الحياة اليومية الشاقة جل إهتمام الناس وكل وقتهم. وكان من الطبيعى أن تأخذ الكوميديا الحديثة موضوعاتها من الحياة الخاصة للأفراد. وهى بذلك لا تختلف كثيرا عن مسرحيات شاعر محدث مثل موليير (١٦٢٢-١٦٧٣م). وأشهر شعراء الكوميديا الإغريقية الحديثة هم مناندروس (٣٤٢ أو ٣٤١-٢٩٣ أو ٢٨٩) وفيليمون^(١٦٤) (٣٦٨ أو ٣٦٠-٢٦٧ أو

(١٦٣) عر مريد من التفاصيل راجع:

- M.I. Dover, *Aristophanic Comedy*, (Berkeley & Los Angeles 1972), passim.
V. Ehrenberg, *The people of Aristophanes. A sociology of Old Attic Comedy*. (Oxford 1981), passim.
C.H. Whitman, *Aristophanes and the comic hero*. Cambridge Mass. 1964.
E.S. Spyropoulos, *L'accumulation verbale chez Aristophane*. Thessaloniki 1974.
J. Henderson, *The maculate muse: obscene language in Attic comedy*. New Haven and London 1975.
B.A. Sparkes, "Illustrating Aristophanes" *JHS* 95 (1975), pp. 122-135.
C.W. Dearden, *The Stage of Aristophanes*. London 1976.
J. Henderson (ed.), *Aristophanes: Essays in Interpretation*. YCLS 26 (1980), passim.
G.M. Sifakis, *Parabasis and animal choruses*. London 1971.
J. Pòrtulas, "Les cent vides" d'Homer o els orogens del còmico-serios" *Quaderns Catalans de cultura classica* no 12-13 (1996-1997), La comèdia i els seus marges) pp. 9-18.

(١٦٤) نوقشت بجامعة بواينا باليونان مؤخرا رسالة الباحث المصرى محمد حيارى للدكتوراه حول الشاعر

الكوميدي فيليمون. وفيها حشد الباحث كل ما وقعت عليه يده من معلومات حول مولد وحياة هذا

الشاعر المجهول وكذا أقوال النقاد القدامى فى أسلوبه وتقنياته وأوزانه وتأثيراته فى بلاطونوس راجع:

Mohamed Gobarah, *The Comic Poet Philemon (A Thesis for the Ph. D. in Greek)*. Ioannina 1986.

(٢٦٣) وديفيلوس (ولد عام ٣٦٠ أو ٣٥٠ ومات فى أوائل القرن الثالث).

بيد أنه بالنسبة لنا لا نعرف جيداً من شعراء الكوميديا الحديثة سوى مناندروس، الذى هو نفسه وحتى بداية هذا القرن لم نكن نعرف عنه شيئاً فيما عدا الاسم وبعض الشذرات إلى جانب تأثيره فى المسرح الرومانى الكوميدي. ولكن رمال مصر زودتنا مؤخراً ببرديات تحوى نصوص بعض مسرحيات مناندروس، ومن ثم أصبحنا الآن قادرين على قراءة هذا الشاعر مباشرة دون الإعتماد على معلومات غير مباشرة وردت لدى النقاد القدماء، وعند شعراء الكوميديا الرومان ولاسيما ترنتيوس. صفوة القول إن مناندروس يعتبر شاعراً أعيد إكتشافه حديثاً، ففي عام ١٩٠٧ نشرت "بردية القاهرة" المشهورة وعليها ثلاث مسرحيات غير كاملة. ولكن من الممكن التعرف على موضوعاتها وأسلوبها، وهى مسرحيات "المحكمون" و "الحليقة" و "فتاة ساموس". وفى عام ١٩٥٩ صدرت طبعة كاملة لمسرحية "الفظ" ثم نشرت أجزاء كبيرة من مسرحيتى "السيكيونى" و "الكريه" (١٦٥).

وفى الواقع تعزى إلى مناندروس مسرحيات عديدة تتراوح ما بين ١٠٥ و ١٠٩ كوميديات، عرضت أولها عام ٣٢٤ أو ٣٢٣. ولقد فاز بثمانية جوائز كانت الأولى عام ٣١٦ أو ٣١٥. وروى أنه أحب غانية تدعى جليكيراً، وربما تعود هذه الرواية إلى حقيقة أنه كتب عن الحب كثيراً. ويبدو أنه تمتع بشخصية لطيفة وجذابة، وهو مؤلف لا يطلب من مواطنيه التمسك بأهداب الفضيلة الكاملة ولا القيام بأعمال بطولية خارقة، ولا يفترض تمتعهم بذكاء نادر أو حكمة علوية فائقة كما فعل الشعراء القدماء ولاسيما شعراء التراجيدين. ولكنه مع ذلك لم يكن

(١٦٥) راجع:

- Menander. The principal Fragments with an English translation by Francis G. Allinson. 1921 revised 1930 and reprinted 1964.
J.M. Jacques, Menandre, Le Dyscolos, Paris 1963.
H. Lloyd-Jones, Menandri Dyscolus, Oxford 1960.
F.H. Sandbach, Menandri Reliquiae Selectae. Oxford 1972.

ممن ينطبق عليهم لقب "كساره البشر" *misanthropos*. ولعل السبب فى موقفه المبدئى هذا هو أنه عاش فى عصر التدهور، فلم يشهد أيام أثينا المجيدة وما عاصر عظمتها السياسية وما شارك فى تحقيق إنتصاراتها العسكرية والفكرية. كان مناندروس يناهز الخامسة من عمره عندما وقعت معركة خايرونيا عام ٣٣٨ حيث هزم فيليب المقدونى طيبة وأثينا وقضى على نظام دولة المدينة نهائيا. وعندما وصل إلى مرحلة الشباب كانت أثينا لا تعدو مجرد مدينة إقليمية ذات ماض عريض وعريق وحاضر متواضع للغاية، وإن كان الناس يحتفظون لها بقدر من الإجلال والتبجيل، لأنها تضم بين ظهرانيها أنارا قديمة تشهد بعراقة حضارتها. والجدير بالذكر أن مناندروس تتلمذ على الفيلسوف ثيوفراستوس وإتصل بديميترىوس الفاليرى.

وليس مناندروس كاتباً درامياً من الدرجة الأولى. ويمكن أن نتحقق من صحة هذا الحكم لو ألقينا نظرة سريعة على مسرحياته التى وصلتنا. وكانت هذه المسرحيات قد فقدت إبان العصور الوسطى المظلمة، أى فيما بين القرنين السابع والثامن الميلاديين. والمسرحيات التى وصلتنا هى "المحكمون" *Epitrepontes* التى يبدو أنها تعود للفترة التى وصل فيها المؤلف إلى أقصى طاقة له، و "الحليقة" *Perikeiromene* ووصل منها حوالى نصفها الذى منه يمكن التعرف على الحكمة الكاملة، و "فتاة ساموس" *Samia* و "السيكيونى" *Sikyonios* التى وصل منها حوالى ٤٧٠ بيتا. و "الكربة" *Misoumenos* و "اللفظ" *Dyskolos*، وهذه الأخيرة فازت بالجائزة الأولى عام ٣١٧. وإلى جانب هذه المسرحيات وصلتنا شذرات وعناوين لمسرحيات أخرى مثل "الخائن مرتين" *Dis Exapaton* و "الفلاح" *Georgos* و "عازف القيثارة" *Kitharistes* و "الشبح" *Phasma* و "القرطاجنى" *Karchedonios*... إلخ. يضاف إلى ذلك أن المؤلفين القدامى حفظوا لنا حوالى ٩٠٠ مقتطفاً من مناندروس، يتراوح حجم المقتطف الواحد منها ما بين كلمة واحدة و ١٦ بيتاً كاملاً. وكان الإقتطاف فى الغالب لأهداف نحوية أو للإستشهاد على حكمة سائرة أو قول مأثور، مما يشى بأن مناندروس كان يستخدم الأمثلة ويوظفها

توظيفاً درامياً في ثانيا مسرحياته. وجمعت بعد ذلك مجموعة من الأمثال كل منها يقع في بيت واحد monosticha ونسبت إلى مناندروس ووصل عددها إلى ٨٠٠ بيت وسميت "حكم مناندروس" Gnoma Menandrou ونشرت في برلين عام ١٩٦٣.

وتدور مسرحية "المحكمون" حول خايريسسيوس (= الجذاب) الرجل الأثيني زوج بامفيلي (= حبيبة الكل) وهي بنت سميكريينيس (= الصغير). فبعد خمسة شهور فقط من الزواج إكتشف خايريسسيوس عن طريق خادمه أونيسيوس (= المفيد) أن زوجته هذه وضعت ولدا وألقته في العراء، مما أصابه بالقنوط واليأس ولاسيما أنه كان يحب زوجته حباً جما. واضطر إلى الإنغماس في الملذات مع إحدى الموسيقيات وتدعى هابروتونون (= ذات الصوت الرخيم) وهو إسم زهرة من الأزهار. أما صاحبه فهي امرأة ذات قلب طيب، وهو ما لا يتعارض مع كونها متحررة. وبعد ذلك يأتي صديقان يعرضان على سميكريينيس قضية غريبة، إذ يحكمانه في شجار نشب بينهما عندما عثر أحدهما على طفل لقيط مع بعض أشياء صغيرة من الملابس والجواهر الذهبية، فأعطاه للآخر ليتولاه بالعناية والرعاية. فلما عاد الآن يطلب الطفل رفض صديقه أن يعيد معه الملابس والجواهر. ويقرر سميكريينيس أن هذه الأشياء من ممتلكات الطفل وينبغي أن تلازمه وتعود معه. وفي هذه الأثناء يحدث أن يشاهد أونيسيوس - أي الخادم - إحدى قطع الجواهر الذهبية الخاصة بالطفل وبالتحديد الخاتم فيتعرف عليه، لأنه في الواقع خاص بسيد خايريسسيوس. وهنا تنكشف الحقيقة كاملة، أي أن هذا الطفل هو ابن خايريسسيوس من بامفيلي التي كان قد إغتصبها ذات ليلة في جنح الظلام إبان بعض الاحتفالات ودون أن يعرف أحدهما الآخر وقبل الزواج بالطبع. وهكذا لا تنتهي المسرحية قبل أن تعود المياه إلى مجاريها ونعرف لماذا أنجبت الزوجة بعد خمسة شهور فقط من الزواج. وهكذا تعود السعادة الزوجية لتزف من جديد على هذا البيت.

ولا تفوتنا الإشارة إلى أن فرقة إينجلانوس التمثيلية قد عرضت هذه المسرحية بنجاح في إطار مهرجانات أينا المسرحية الصيفية يومي ٩ و ١٠ يوليو

عام ١٩٨٢ على سفح جبل بنتيليس وفي فناء قصر بلاكتيا الذى يعود بناؤه إلى العصور الوسطى.

وهكذا شرع مناندروس يلحق بركب شعراء الدراما الإغريق القدامى الذين تقدم أعمالهم المسرحية فى مهرجانات حاشدة عند سفح الأكروبوليس بأثينا وفى مسرح إبيداوروس وغيرهما وينبغى ألا ننسى فضل الرمال المصرية التى حفظت لنا كوميديات مناندروس^(١٦٦).

وتعالج مسرحية "فتاة ساموس" مصير خريسيس الفتاة القادمة من ساموس إلى أثينا، حيث أحبها شخص يدعى ديمياس، والذى يحب ابنه بالتبنى موسخيوس فتاة أخرى اسمها بلانجون، وهى بنت نيكيراتوس جار ديمياس الفقير، والذى يؤمن بالخزعبلات ويعمل لها ألف حساب فهو طيب القلب يصدق كل شئ. تحمل بلانجون طفلا وعند ولادته تتعهد خريسيس بالرعاية فهى تعطف على هذه الفتاة وتزعم أنها عثرت عليه هنا أو هناك أى أنه لقيط. وكان ديمياس فى رحلة خارج المدينة وعند عودته يكتشف بمحض الصدفة أن ابنه بالتبنى موسخيوس هو والد الطفل، ولكنه يفرع أشد الفرع عندما يتبادر إلى ذهنه أن تكون خريسيس هى أمه وأن تكون هذه امرأة شهوانية أغوت موسخيون. ويطردها فعلا من البيت فتلجأ إلى بيت الجار نيكيراتوس، الذى بعد أن يقبلها فى بيته يستشيط غضبا عندما يكتشف أن بلانجون هى أم الطفل. ويحاول ديمياس أن يقنعه بأن أحد الآلهة هو ولابد والد الطفل. وعلى نحو أو آخر تنتهى المسرحية بترتيب كل الأمور وإستتباب الإستقرار حين تعود خريسيس إلى مكانها الطبيعى زوجة لديمياس، كما يتم زواج موسخيون من بلانجون أم طفله.

وبطلة مسرحية "الحليقة" هى جليكييرا (الحلوة) لها أخ توأم يدعى

(١٦٦) عن إكتشافات البرديات الأدبية فى مصر راجع:

R.A. Pack, Greek and Latin literary texts from Graeco- Roman Egypt. 2nd ed. Ann Arbor 1965.

موسخيون. إفتزقا منذ الصغر فتربت هي على يد امرأة فقيرة حيث أحبها حندي متقد العواطف وتسيطر عليه الحسية ويدعى بوليمون (المحارب). أما موسخيون فقد تربى على يد امرأة غنية هي زوجة باتايكوس. وعندما تلتقى جليكييرا بأخيها وتعرف عليه لا تستطيع أن تبوح له بالسر أى أنهما توأم لسبب أو لآخر. ولما كان أخوها هذا موسخيون مغرورا يظن أن كل نساء العالم تقع فى غرامه من أول نظرة، فقد حاول أن يحتلس قبة من جليكييرا التى لم تمنع لأنه أخوها الخيب. وفى هذه الأثناء يصل بوليمون فيظن أن جليكييرا قد اتخذت عشيقا جديدا، ولذلك يعاقبها عقابا صارما بأن يخلق لها شعر رأسها، ومن هنا جاء العنوان. تغضب جليكييرا وتذهب لاجئة ومستجيرة بالمربية التى تولت موسخيون بالرعاية وبعد ذلك يحاول بوليمون بالتعاون مع باتايكوس أن يسترضى جليكييرا، وعندئذ يكتشف باتايكوس أنها أى جليكييرا نفسها هي ابنته التى كان قد ألقاها فى العراء عندما أصابه سوء الحظ والفقر فجأة وبعد أن فقد زوجته. وتعفو جليكييرا عن بوليمون وتتروجه كما يتزوج موسخيون أيضا من فتاة أخرى

وفى مسرحية "الفظ" (أو "حاد الطع") نرى رجلا ريفيا من أتيكا يدعى كيمون ويعيش بالقرب من معبد الإله بان. إنه نكد المزاج يهجر المجمع ويعنزل الحياة العامة مقتصرًا على السكنى مع ابنته وإمرأة عجوز هي الخادمة واسمها سيميكي. لقد انفصل عن زوجته التى تعيش فى مكان ليس بعيد مع ابن لها من زواج سابق، أما اسم هذا الابن فهو جورجياس. ولما حاز ذكاء الفتاة وورعها رصا الإله بان أوعز إلى الشاب الأثينى سوستراتوس بحبها. ولم يقف فى وجه هذا الحب الشريف أى عائق سوى تعنت الأب غليظ القلب. وبعد بعض التعقيدات يقع كيمون فى البئر الذى كان يحاول أن يلتقط منه إناء ومعولا كانا قد سقطا فيه. وتعاون سوستراتوس - الذى كان يحاول الظهور بمظهر الفلاح المجد لا ابن المدينة المدلل - مع جورجياس فى سبيل رفع كيمون من عمق البئر. وأخرجاه بالفعل ودهبا به إلى الفراش لكى يستريح من الإرهاق الذى أنهك قواه. وأحس كيمون

بالإمتنان لهما ووافق على زواج ابنته من سوستراتوس، الذى قد نجح فى كسب رضاه. وعندئذ يظهر فجأ أبو سوستراتوس ويقرر أن يزوج جورجياس من ابنته أى أخت سوستراتوس. وتنتهى المسرحية بحفل الزواج البهيج ولو أن كنيسون يحضره متأففا وعلى مضض.

ومن هذه النظرة السريعة التى ألقيناها على بعض موضوعات مناندروس يمكن أن نخرج بفكرة عامة عن فنه الكوميدى. ففي مسرح مناندروس لا يقوم بدور البطولة أشخاص وإنما أنماط مثل الأب شديد الصرامة فى مواجهة العم المفرط فى اللين والتدليل، ومثل العبد الساذج فى مقابل زميله الماكر، والغاية القابعة إلى جوار أخرى طامعة وهلمجرا. لم تعد الشخصيات الدرامية عند مناندروس كانت فردية مميزة لها أسماء معروفة ومألوفة لدى جمهور المتفرجين مثل سقراط أو يروبيديس أو كليون فى مسرح أريستوفانيس. بل رسم مناندروس ملامح شخصياته من وحى خياله مستلهما سمات الأفراد الذين يعاصرونه. وهى شخصيات لا تختلف كثيرا عن شخصيات المسرح الكوميدى المحدث ولاسيما مولير.

وتتلى مسرحيات مناندروس باللقطاء والفتيات المغتصبات والخدم الماكرين وإذا كان القاد يمتدحون هذا المؤلف لأنه استطاع أن يصور بمهارة حياة الأثنيين فى عصره، فإن هذا لا يعنى أن الحياة آنذاك كانت تجري بالصبط كما تراها فى مسرحياته. فهو مؤلف درامى يختار بعض الجوانب ويسلط عليها الضوء ويبالغ فى تصويرها أحيانا. ولا تخلو أية مسرحية من مسرحياته من قصة حب، ولكن هذا الحب لا يمثل الموضوع الرئيسى. فمثلا يمكن القول إن شخصية كيمون وكراهيته للبشر هما لب مسرحية "الفظ" وينبغى هنا ألا ننسى أن معظم مسرحيات مناندروس مفقودة وربما لو تم إكتشاف المزيد منها تبين لنا مدى التنوع الذى تميزت به موضوعاته.

كان سانندروس بارعا فى رسم خيوط الحبكة الدرامية والتنويع فيها بإدخال حوادث فرعية مفاجئة بين الحين والآخر. وهو مؤلف يكتب للعرض المسرحى أى يضع الجمهور دائما نصب عينيه أثناء عملية الإبداع نفسها، ولذلك نجده يتوجه إليه بالخطاب مباشرة عندما يجعل هذا الممثل أو ذاك يناجيه فى الأحاديث الجانبية. ولقد أتاحت هذه الأحاديث للممثلين فرصة إظهار مواهبهم فى الإلقاء والتمثيل. هذا وقد أسقط مسرح سانندروس الوسيط بين الجمهور والأحداث الدرامية ونعنى دور الجوقة، إذ إقتصر هذا الدور - إن وجد - على مجرد رقصات وأغاني تأتي بمثابة فواصل بين مرحلة وأخرى فى الحدث الدرامى. والجدير بالذكر أن هذه الفواصل الغنائية بين المشاهد الحوارية هى التى أدت فيما بعد إلى تقسيم المسرحية الواحدة إلى خمسة فصول *epeisodia* وهو التقسيم الذى صار تقليدا ملزما عند هوراتيوس^(١٦٧).

وغنى عن التبيان أن الحبكة عند سانندروس ليست أسطورية، ولكنها تحاكي ما يقع فى الحياة اليومية للأفراد. وتدور هذه الحبكة فى الغالب حول شاب أثينى من أسرة محترمة يقع فى حب فتاة ويريد أن يتزوجها. بيد أن هذه الفتاة إما أجنبية لا يصح - برأى أسرته - أن تكون زوجة له. وإما أنها فقيرة لا يمكنها أن تدفع هدية الزواج كما جرى العرف الإغريقى (واليونانى الحديث)، ومن ثم ترفض أسرة الشاب فكرة الزواج منها. وفى أحيان أخرى يريد مثل هذا الشاب أن يتخذ من إحدى الفتيات عشيقة له، ولكنها بحوزة نخاس جشع يطلب ثمنا باهظا لها. وعندما يبلغ عجز الشاب أشده يلجأ إلى عبده الأمين، واسع الحيلة والدهاء. وتقع على عاتق هذا العبد مهمة خداع الأب والحصول منه بطريقة أو بأخرى على المال المطلوب لشراء الفتاة. وفى الغالب تنتهى المسرحية بزواج الشاب من هذه الفتاة عندما تنكشف حقيقتها، أى أنها فى الأصل من أسرة أثينية كريمة. وقد تكون من

قربيات هذا الشاب نفسه، وكان قد ألقى بها فى العراء بعد ولادتها مباشرة لسبب أو لآخر. أو قد يكون والدها قد أنجبها فى إحدى رحلاته بهذه الجزيرة أو تلك ثم تركها وعاد إلى أثينا.

ويتميز مناندروس بقدرته الملموسة على جعل كل شخصية تتحدث باللغة اللاتقة بها. ففي "فتاة ساموس" على سبيل المثال نجد ديمياس ونيكيراتوس - ويقابلهما جورجياس وسوستراتوس فى "الفظ" - كل منهما يناقض الآخر فى الملامح الشخصية والطباع وفى المستوى اللغوى أيضاً. ولعل هذا الجانب اللغوى هو الذى دفع بعض النحاة إلى إتهام مناندروس باستخدام أساليب "غير أتيكية". ويلاحظ كذلك أن مناندروس يلجأ كثيراً إلى استخدام الحوار السريع والقصير جداً عندما تتخاطف الشخصيات الأبيات بيتا بيتا Stichomythia. وقد يكون هدفه فى ذلك معارضة شعراء التراجيدين والسخرية منهم. وبصفة عامة يترك مناندروس لتفريجه مهمة الغوص فى الشخصية لأنه يجعل الحوار يعضى سريعاً، وهو حوار يتطلب متفرجاً واعياً على الدوام لكى يتمكن من متابعته وإلتقاط الإيماءات المتتالية تباعاً. وقد تدفع عبارة واحدة قصيرة للغاية الحدث الدرامى دفعة قوية إلى الأمام، أو قد تصف شخصية ما وصفاً كاملاً. ومع أن مناندروس يهدف بالأساس إلى تسلية الجمهور، إلا أنه لا ينسى تماماً أن يقدم له الدرس الأخلاقى. والدرس المستفاد من مسرح مناندروس بصفة عامة يتلخص فى أن التحمل والكرم هما مفتاح السعادة البشرية فى إطار العلائق الاجتماعية.

ولكن شتان ما بين مسرح أريستوفانيس القائم على قضايا إنسانية عامة ومسائل سياسية وفكرية جوهرية مثل الحرب والسلام، المرأة والرجل، الثروة والفقر، العدالة والمساواة وما إلى ذلك. وبين مسرح مناندروس القائم على الحياة الخاصة للأفراد وما بها من قضايا صغيرة ومسائل طفيفة من الحياة اليومية، أى من الأشياء العادية التى تحدث كل يوم وفى كل بيت. فمسرح أريستوفانيس شامخ شموخ إنسان القرن الخامس فى أثينا، وأوسع أفقا لأن أبطاله منغمسون فى الحياة

العامة وينسون ذواتهم فيها، بل إن قضايا حياتهم اليومية البسيطة تذبذب في خضم المصلحة العامة. أما الإنسان في مسرح مناندرس فقد فقد الأمل في أن يحقق طموحاته في الحياة العامة، فتحول إلى الإهتمام بحياته الخاصة وتوقع في ذاته يعضغ أحلامه ويجتر ذكريات أيامه^(١٦٨).

(١٦٨) يمكننا التعرف على المزيد من خصائص الكوميديا الحديثة بصفة عامة ومسرح مناندرس بصفة خاصة إذا

إطلعنا على مسرحيات بلاوتوس وترنتيوس، راجع على سبيل المثال:

A. Ashmore, *The comedies of Terence*, Oxford University Press. 2nd ed. 1908, pp. 1-68.

cf. E.W. Handley, *The Dyskolos of Menander*, London 1965.

cf. P. Vellacott (transl.), *Theophrastus The characters and Menander's plays and Fragments*. Oxford 1960.

وأنظر الدراسات الحديثة التالية:

A. Blanchard, "Recherches sur la composition des Comédies de Menandre" REG 73 (1970), pp. 38-51.

T.B.L. Webster, *Studies in later Greek comedy*. 2nd ed. Manchester 1970.

Idem, *An Introduction to Menander*. Manchester 1974.

W.T. MacCary, "Menander's soldiers: their names, roles and masks" *AJPh*, 93 (1972), pp. 279-298.

J.S. Feneron, "Some elements of Menander's Style" *BICS* 2, (1974), pp. 81-95.

D. del Corno, "Alcuni aspetti del linguaggio di Menandro" *studi Classici e orientali* 24 (1975), pp. 13-48.

A.G. Katsouris, *Linguistic and stylistic characterization: tragedy and Menander*. Ioannina 1975.

Idem, "Menander: Variation in the employment of comic techniques" *IMAGDD* (1987), pp. 41-46.

S.M. Goldberg, *The making of Menander's comedy*. London, Berkeley & Los Angeles 1980.

E.G. Turner, "The rhetoric of question and answer in Menander", *Themes in drama* 2 (1980), pp. 1-23.

الباب الرابع

النثر وفنون التعبير عن عصر النضج والحكمة والبلاغة

"الكلمة قدبرة في قوتها، صيلة في حسمها،
بل قد تكون غير مربية، ولكنها بأفعالها التي سحرها
تكسب صفة القدسية، فهي التي تؤمن من خوف ونحرر
من ألم وتجلب السرور وتمي الشفقة"

جورجياس

"كلام الرجل مثل دحرف التطريز، دقيق
الصنع، إذا إفرط كشف عن سر تصميمه الحرفي،
وإذا إنطوى أخفى جمال تصميمه وشوّهه"

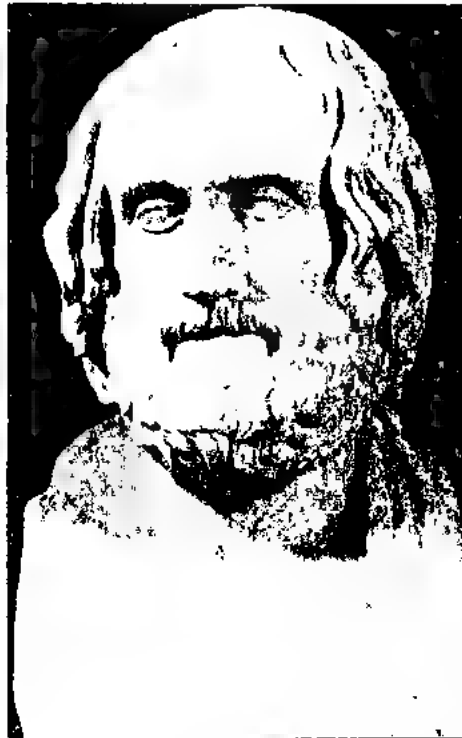
ثيميسنوكليس

"كل الخطاء بلا إستثناء تعساين، وكل التعساين
كريمة. بيد إنه اذا كانت التعاين الصغيرة سامة ترودى
الإسان، فإن الكبيرة مها تأكل الصغيرة"

هيريديس



الشكل رقم (١٤)



الشكل رقم (١٥)

الفصل الأول

أدب الفلاسفة

١- من الشعر إلى الفكر

كان الفلاسفة الأوائل في أيونيا لا يسترون آراءهم وتعاليمهم كتابة، بل شفاهة عن طريق تلقين دروسهم لتلاميذهم ومرار الزمى وتراكم الآراء والنظريات أصبحت الحاجة ملحة لإيجاد لغة فلسفية مقروءة. ولما كانت أيونيا وريثة تراث شعري صخيم، كان من الطبيعى أن يكون الشعر هو لغة الفلسفة الأيونية فى البداية. وهكذا نجد هؤلاء الفلاسفة الأيونيين الأوائل يواصلون ما بدأه هيسودوس، الذى كان قد سبق وحاول أن يشرح نظام الكون وأنساب الآلهة شعرا.

جاء **كسينوفانيس** (٥٧٠-٤٧٩) - مثل ميمرموس - من كولوفون وهو مثله أيضاً شاعر لا نثر إرتحل كثيراً هنا وهناك وظل حتى سن الثانية والسبعين نشيطاً لا يكل. إستخدم الوزن الإليجى لنقد النقائص الاجتماعية مثل المبالغة فى مكافأة الفائزين فى الألعاب الرياضية (!) والتغنى بأغاني حادة أثناء تناول الطعام فى الولائم. ولكنه عندما تعرض لمسائل عامة ذات أفق أوسع لحأ إلى الوزن السداسى، على أساس أنه الأصح فى التعبير عن فلسفة الكون (الكوزمولوجيا). وبالنسبة للآلهة فقد نفى عنهم كل الأساطير التى تقول إنهم يسرقون أو يزنون أو يخدعون. وهذا يعنى أنه رفض فكرة أنثروبومورفية (ناسوتية) الآلهة الموروثة عن هوميروس، بل يبدو أنه كان توحيدياً، إذ يقول (شذرة ٢٣ Diels) "بين الآلهة والشر يوحد إله واحد، الإله الأعلى، وهو لا يشبه البشر فى الحسد أو الروح" وهو يقول عن هذا الإله أيضاً (شذرة ٢٤): "كل ما فيه يرى، وكل ما فيه يفكر وكل ما فيه يسمع". ونسب إليه أيضاً القول: "إذا كانت للثيران والخيول والأسود أيدى ترسم الآلهة كما يفعل البشر، لرسمت الخيول آلهتها خيولاً، ولرسمت الثيران آلهتها ثيراناً... فالأثيون يصفون آلهتهم على أنهم ذوو أنوف

فطساء، أما بشرتهم فسوداء. في حين يتصور الطراقيون آلهتهم يعيون زرقاء وخصلات شعر شقراء" (شذرة ١١-١٢ و ١٥-١٦). هكذا كان كسينوفانيس فيلسوفا ولاهوتيا وشاعرا فصيحاً في آن واحد^(١).

وأول من لجأ إلى النشر لتوصيل الأفكار الفلسفية هم فلاسفة المدرسة الأيونية على ساحل آسيا الصغرى، وفي مقدمتهم **ثاليس** (طاليس) من مييتوس والذي اعتبر أحد الحكماء السبعة^(٢). وكان معاصراً لسولون. كان ثاليس عالماً وفيلسوفاً استطاع أن يقيس مسافة بعد السفينة في البحر من إرتفاع شراعها. وتنبأ بكسوف الشمس الذي وقع في ٢٨ مايو ٥٨٥. ويروى أنه ذات يوم كان يمشى محملاً في النجوم فسقط في بئر! ويبدو أنه كان نشيطاً على الصعيد السياسي فقبل إنه حاول أن يوحد المدن الأيونية بآسيا الصغرى لمواجهة الخطر الفارسي. ومن أهم مبادئه الفلسفية القول بأن الماء أصل كل شيء وقيل إنه آمن بهذا المبدأ لأنه لاحظ أن النيل هو الذي كون الدلتا وذلك أثناء زيارته لمصر. ويبدو أنه لم يسجل أفكاره هذه ولا تأملاته الفلسفية أو نظرياته العلمية، وإعتمد على تلميذها شفاهة للتلاميذ والمريدين^(٣).

وهكذا يمكن أن نعتبر ميليتوس مسقط رأس النثر الأدبي، كما إنها كانت بحق تعتبر مهد الفلسفة. ففيها عاش إلى جانب ثاليس كل من كسينوفانيس وبارمينيدس وإميدوكليس وبيثاجوراس وعاش فيها أيضاً أناكسيماندروس^(٤). (٦١٠-٥٤٠) وتلميذه أناكسيمينيس (ازدهر حوالي عام ٥٤٦) وكلاهما من

(١) عن كسينوفانيس

J. Defradas, "Le banquet de Xenophane", REG 75 (1962), pp. 344-465.

E. Heitsch, "Das wissen, des Xenophanes" Rh. M 109 (1966), pp. 193-235.

P. Steinmetz, "Xenophanes- Studien" Rh. M. 109 (1966), pp. 13-73.

D. Babut, "Xenophane Critique des poetes" AC 43 (1974), pp. 83-117.

(٢) أنظر أعلاه الباب الثاني. ص ١٣٢ حاشية رقم ١.

(٣) عن ثاليس أنظر

G.E.R. Lloyd, Early Greek Science from Thales to Aristotle. London 1970.

(٤) عن أناكسيماندروس ونشأة الكوزمولوجيا الإغريقية راجع:

C.H. Kahn, Anaximander and the origins of Greek cosmology. New York 1960.

أوائل الفلاسفة النافرين، فألفا كفا عن بنية الكون وإستمددا لغتهما من أسلوب الحديث الیومی. ویقول أناكسبمنیس (شذرة ١) "كما أن روحنا - وهی من هواء - تمسك بکیاننا فإن التنفس والهواء بالمثل یمسكان بعالمنا هذا كله". ومن الملاحظ هنا أنه یمستخدم تصویرا بسیطا جدا لشرح فكرته على نحو یکاد یمكون مباشرة لا مجاز فیه.

ولد **پیثاجوراس** (فیثاغورس) حوالي عام ٥٨٠ وهرب من ساموس حوالي عام ٥٣١ ربحا فی أواخر الأربعينات من عمره، وهاجر إلى كروتونا بإيطاليا حیث أسس مدرسة إهتمت بالسلوك العملی والأخلاقیات والتأمل. أقام تلامیذه معه فی المدرسة إقامة كاملة، فتناولوا وجبات الطعام والشراب معا، ومارسوا التقشف الصارم أحيانا، وامتنعوا عن أكل اللحوم وعاشوا على النباتات، وقضوا وقتا طویلا فی التدريبات الروحية. طور پیثاجوراس الدراسات الرياضية والهندسية وكان البیثاجوریون كالأورفین موسیقین، فدرسوا هذا الفن أى الموسيقى وعلم الأعصوات على أسس ریاضیة. وآمن پیثاجوراس بمبدأ تناسخ الأرواح metamorphosis أى أن روح الإنسان یمكن أن تلبس بعد الموت روح حیوان أو نبات metempsychosis.

وفی هذا الجزء الغربی من العالم الإغریقسی أى فی إلیا بالقرب من جبال لوكانيا بجنوب إيطاليا كان **بارمینیدیس** (حوالی ٥٢٠-٤٥٠) قد حاول أن یشرح بالوزن السداسی فكرته عن الحقیقة، الجوهر الذى لا یتغیر فی مقابل المظهر المتغیر، والذى هو عبارة عن مجموعة من المتناقضات لا غللك إزاءها سوى التخمین. وأعطى بارمینیدیس لموضوعه أهمية خاصة عندما بدأ أبیاته بتصویر نفسه ممطیا عربة تتجه نحو بوابات اللیل والنهار، حیث ترحب به إحدى الربات وتكشف له النقاب عن بعض الأسرار الكونية. ومع أن بارمینیدیس یمدى هیمنة ملموسة على مفرداته، فإن مناقشاته أكثر جفافا وصرامة من أن یمثلها الوزن

السداسي نفسه^(٥).

ولقد نظم **إمبيدوكليس** من أكراجاس (٤٩٤-٤٣٤) كتابين بالوزن السداسي هما "التطهيرات" *Katharmoi* و "في الطبيعة" *Peri Physeos* ويبلغان حوالي خمسة آلاف من الأبيات. ويتناول الأول منهما المعتقدات الدينية الشائعة في صقلية آنذاك بما في ذلك فكرة تناسخ الأرواح، التي كان هو نفسه يؤمن بها إيماناً راسخاً. وفي هذا الكتاب تضاف الصياغة الشعرية على جدية الفكرة الفلسفية المطروحة مزيداً من القدرة على الإقناع ومسحة من الفخامة. ولا غرو أن نجد إمبيدوكليس يخاطب مواطنيه قائلاً (شذرة ١١٢، ٤):

"أنظروا ! ها أنا إله بينكم، لا أموت، فلم أعد بعد فانيا مثلكم"

أما في كتابه الثاني "في الطبيعة" فإنه يتعامل مع مادة أكثر علمية وأوفر تشبعا بالمصطلح التقني. وفيه يطرح فكرة أن الحقيقة الأزلية تنحصر في أربعة عناصر أصلية *rhizomata* هي التراب والماء والهواء والنار. ولقد ظلت فكرة العناصر الأربعة هذه مشار جدل لعدة قرون، كما تركت تأثيرات قوية على الفكر والأدب العالمين ولاسيما إبان عصر النهضة الأوروبية^(٦). ولقد ضمن إمبيدوكليس كتابه الكثير من فقرات الجدل المطولة، وزوده بمختلف الأدلة والبراهين، دون أن يأتي ذلك على حساب الدفء الشعري. فإمبيدوكليس يستخدم الأسطورة - مثله في ذلك مثل بقية الشعراء - أداة طيعة لنقل الفكرة، كل ما هنالك أن الفكرة

(٥) حول فلسفة نازمبيديس وأشعاره صدرت الدراسات الحديثة التالية:

W.J. Werdenius, *Parmenides: some comments on his poem*. Groningen 1942.
GE. L. Owen, "Eleatic Questions" *CQ* n.s. 10 (1960), pp. 84-102.
A.P.D. Mourlatos, *The route of Parmenides*. New Haven & London 1970.
J. Jantzen, *Parmenides zum verhältnis von sprache und wirklichkeit*. Munich 1976.
G.P. Carratelli, *Tra Cadmo e Orfeo. Contributi alla Storia Civile e Religiosa dei Greci d'Ocidente*. Il Mulino 1990.
Giangrande Giuseppe, "Truth and Untruth in Parmenides" *Parnassos* AΘ (1997), pp. 265-266.

(٦) أحمد عثمان، الكلاسيكية في مسرح عصر النهضة، ص ٢٤٨-٢٦٢.

عنده فلسفة متصلة بنظام الكون. والعالم عنده يخضع لقانون وسلطان "الحب" أى فيليا Philia، ونقيضه أى الشقاق والنزاع Neikos. فهاتان القوتان تسيبان على التوالى التخلق أو الولادة والتلاشى أو الفناء. صفوة القول إن إمبيدوكليس قد أثبت بما لا يدع مجالا للشك أن الوزن السداسى - ذلك الموروث الملحمى - قادر فى يد شاعر فيلسوف موهوب مثله أن ينقل أعوص الأفكار فى سلاسة وحيوية^(٧).

ولقب **هيروكليتوس الإفييسى** (ازدهر حوالى عام ٥٠٠) بلقب "الغامض"، لأنه كان يرى ضرورة أن تكون لغة الفلسفة غامضة، حيث تتوجه إلى جمهور الصفوة لا العامة. وكان يعتقد أن الحقيقة عبارة عن عملية إنصهار مستمر وتغير أبدي. وكتب ما كتب بأسلوب تنبؤى، بمعنى أنه كان يعتمد إلى إخفاء نصف ما يريد الإفصاح عنه - كما تفعل نبؤة دلفى - باستخدام الصور والجزاز والعبارات المتناقضة. إليه يعزى القول بأن "الإله أبوللون ملك نبؤة دلفى لا يفصح عن الحقيقة ولا يخفيها، ولكنه فقط يشير إليها" (شذرة ١١ قارن 93 Diels). ومن هنا نفهم أسلوبه التنبؤى فى الكتابة. فهو مثلاً يقول "الطريق إلى أعلى كالطريق إلى أسفل، بل هو نفس الطريق" (شذرة ٦٠). ويقول كذلك "الزمن طفل يلعب لعبة الداما، وسلطان الملوك كسلطان الأطفال" (شذرة ٥٢). ويقول أيضاً "الفانون خالدون والخالدون فانون، إذ أن كلا منهم يعيش حياة الآخر" (شذرة ٦٢). ومن الشذرات المتبقية من مؤلفه "فى الطبيعة" يفهم أنه كان يميل إلى حياة العزلة، وأنه كان يرى بأن العنصر الأزلى الأصلى هو النار فسبق بذلك الرواقيين. حتى أنه ذكر قبلهم فكرة "الحريق" الكونى الهائل ekpyrosis، الذى

(٧) عن ارتباط الشعر الإغريقى بالفلسفة ونشأتها راجع:

H. Frankel, *Early Greek Poetry and Philosophy. A History of Greek Epic. Lyric and Prose to the Middles of the fifth century* (translated by Moses Hadas and James Willis, Basil Blackwell. Oxford 1972), pp. 252 ff.

وعن إمبيدوكليس أنظر:

D.J. Furley, "Variations on themes from Empedocles in Lucretius poem" BICS 17 (1970), pp. 55-74.

يلتهم كل شئ في الوجود ليعاد خلقه من جديد بين الحين والحين. ومن أقواله المأثورة "إن المرء لا يستطيع أن يستحم مرتين في نفس النهر" (شذرة ٩١٥)، بمعنى أن كل شئ في تغير مستمر حتى أنك عندما تنزل النهر مرتين، فإنه في المرة الثانية يكون قد تغير وأصبح نهرا آخر! ومن هذه المقولة جاءت فكرة أن كل الأشياء تتحرك *panta rhei*، أى من المحال أن يدوم الحال، وهى فكرة تسيطر على عقلية الإغريق وتظهر كثيرا في كتاباتهم النثرية والشعرية^(٨).

ووصلتنا أيضا شذرات عديدة - وإن كانت الواحدة منها لا تتعدى السطر أو السطرين في كثير من الأحيان - من مؤلفات ديموكريطوس (٤٦٠ - ٣٧٠ تقريبا) من أديدرا. وتعزى إلى هذا الفيلسوف مقولة إن "الكلام المنطق لا يستطيع أن يخفى تماما عملا سينا، كما لا تستطيع الكلمات غير المتسقة أن تسمى إلى العمل الطيب" (شذرة ١٧٧). ويعتبر ديموكريطوس أبا النظرية الذرية^(٩) في الفلسفة، وتابع أفكاره أناكسيمينيس، وعاصره فيلسوف آخر مشهور هو هيبوكراتيس (أبو قراط) الذى يسمى "أبو الطب"، وهو أول عالم طبيعى لدينا معلومات مفصلة عنه. إذ ولد تقريبا عام ٤٦٠ وتنسب إليه أو إلى تلاميذه من أتباع أسكليبيوس إله الطب فى جزيرة كوس حوالى ثلاثة وخمسون مؤلفا طبييا^(١٠). وبالنسبة لكتابنا هذا عن الأدب الإغريقى لا تهمنا هذه المؤلفات إلا من حيث الإشارة إلى فائدتها فى دراسة

(٨) . حول فلسفة هيراكليتوس ودوره فى مسار الفلسفة الإغريقية والفكر العالمى راجع:

C. Ramnoux, Héraclite ou l'homme entre les choses et les mots. Paris 1959.

K. Axelos, Héraclite et la Philosophie. Paris 1962.

C.H. Kahn, "A new look at Heraclitus" American Philosophical Quarterly (1964), pp. 189-203.

F.N. Roussos, Herakleitos, *peri physeos* (in Greek) Papadema, Athena 1987.

(٩) عن ديموكريطوس راجع:

T. Cole, Democritus and the Sources. of Greek Anthropology. Cleveland, Ohio 1967.

D.J. Furley, Two studies in the Greek Atomists. Princeton 1967.

W.D. Smith, The Hippocratic Tradition. Ithaca 1979.

(١٠) أنظر:

اللغة وتطورها وكذا تتبع تاريخ الفكر الطبي وعلاقته بالثقافة العامة^(١١).

وفي أثينا كان **السوفسطائيون** قد تطوروا بالنثر الأدبي ودخلوا به مجالات جديدة وآفاق رحبة. بيد أن أكثر من أسهم في تطوير هذا الفن هو ذلك الذى لم يكتب كلمة واحدة، أى سقراط الذى إتبع طريقة الجدل (الإستجواب elenchos) المميّزة له فى الكشف عن الحقائق. ولكننا نود أن نلقى نظرة سريعة على ملابسات هذا العصر الذى نشأ فيه النثر وقبل أن نصل إلى سقراط.

إن نصف القرن الذى تلى معركة سلاميس (عام ٤٨٠) يشكل أروع فترة فى تاريخ أثينا. ففي عام ٤٧٠ بدأ يلمع فى الأفق نجم بريكلّيس الذى أصبح هذا العصر الذهبى كله يقرن باسمه، والذى كان مواطنوه يسمونه "زيوس البشر". فى عصره وضعت أسس للإمبراطورية الأثينية البحرية وتوطدت دعائم الديمقراطية والحرية، حرية الفرد وحرية التعبير. فى عصره أصبح دخول المسرح بالمجان وصرفت لأول مرة أجور للمحلفين فى المحاكم ولأعضاء مجلس الشورى. إليه يرجع الفضل فى التقدم الرائع الذى حققه فن النحت الإغريقى وفن العمارة. وفى عصر بريكلّيس أصبح "مجلس الشعب" يجسد فكرة الديمقراطية الحقة لأنه كان يناقش كل المسائل، فيه يجلس المواطن العادى ليجادل ويحاور فى كل ما يعن له من الأمور العامة. أصبح الشعب كله صاحب الكلمة الأولى، كل شئ منه

(١١) عن الفلسفة الإغريقية القديمة وارتباطها بالشعر ومحاتها العامة أنظر:

W.K.C. Guthrie, A History of Greek Philosophy Vol. 1 The Earlier Presocratics and the Pythagoreans. Cambridge 1985.

E. Hussey, The Presocratics. London 1972.

G.S. Kirk - J.E. Raven - M. Schofield, The Pre-Socratic Philosophers. 2nd ed. Cambridge 1983. (ويشمل النصوص الرئيسية)

R.E. Allen - D.J. Furley (edd.), Studies in Presocratic Philosophy. 2 vols. London 1970-1975.

A. P.D. Mourelatos (ed.), The Presocratics. New York 1974.

C.H. Kahn, The verb "Be" in Ancient Greek. Dordrecht 1973.

G. ER. Lloyd, Polarity and Analogy Two types of Argumentation in early Greek Thought. Cambridge 1966.

وعن تأثير الشرق فى بدايات الفلسفة الإغريقية أنظر:

M. L. West, Early Greek Philosophy and the Oriens. Oxford 1971.

يبدأ وإليه ينتهى. لا يصدر تشريع قانونى أو حكم قضائى إلا بعد الرجوع لهذا المجلس. لقد امتلأت حياة الأثينيين بكل صنوف النشاط والإثارة، وازدانت أيامهم بمختلف الإحتفالات والمهرجانات الدينية وغير الدينية وإكتظت السوق العامة الأجور، agora بالاجتماعات، وأقيمت بالجمناسيوم - أو الحماسازيوم وهو معهد رياضى ثقافى gymnasion - وكذا الأستاذ والمسرح مختلف المباريات الرياضية والثقافية. لقد أصبحت أثينا - كما يقول بريكليس نفسه - هى مدرسة هيلاس (أى بلاد الإغريق).

وكان من الطبيعى أن تواكب هذه النهضة الحضارية والمادية صحوة فكرية، تثلت فى أن الناس لم يعودوا على إستعداد لتقبل كل العادات والتقاليد القديمة على أنها مسلمات بديهية فوق التساؤل أو التشكك. بل عمت روح البحث والفحص فى كل شىء. وتطلب هذا الجو السياسى والفكرى الجديد "المدرس الموسوعى"، الذى يستطيع أن يحاضر فى فن الكلام والمنطق والعلوم الطبيعية واللغوية وكل فروع المعرفة. وإذا كن الإغريق قد شعفوا منذ بداية تاريخهم بالفضيلة والحكمة. فإنهم بدأوا الآن يتساءلون عن ماهيتها وكيف السبل إليها. يستطيع النحاس أن يبعث عددا، وبوسع النجار أن يصنع لك مقعدا، فهل من معلم حكيم وصل يعلمك الحكمة والفضيلة؟ يبيننا على هذا التساؤل نفر من المفكرين إعتقدوا أن الحكمة والفضيلة صفتان تكتسبان بالتعم والمراة. إنهم السوفسطائيون

وحد الأثينيون إبان أواسط لقرن الخامس فى السوفسطائيين ما يتطلبه عصرهم، أى المدرسين الموسوعيين ومعلمى الحكمة والفضيلة. والكلمة الإغريقية القديمة "سوفيستيس" أى سوفسطائى sophistes تعنى أصلا "الماهر فى حرفته" أو "البارع" فى فنه. ثم أصبحت تطلق على الشخص "المحك فى أمور الدنيا الخير بهن الحياة" أى "الحكيم". ومنذ آواخر القرن الخامس صارت تطلق على هؤلاء المعلمين المتجولين، الذين كانوا يعلمون النحو والبلاغة والخطابة والسياسة وغير ذلك من ألوان المعرفة كالشعر والموسيقى. بل إن بعضهم كان يعلم الفلك والرياضيات. وكان هدفهم إلى جانب تزويد المواطن بالخبرة اللازمة لممارسة فن الحياة إعدادة لإحراز النجاح فى المناصب العامة. كانوا يتقاضون أجورا نظير

خدماتهم التعليمية التي تركزت بصفة خاصة على تعليم فنون الخطابة من بيان وبديع وجناس وسجع وطباق، وجل متوازية، أو عبارات متقابلة. والقصد من كل ذلك هو أن يبرع طلابهم فى الحوار والنقاش والجدل والإقناع سواء بالحق أو بالباطل. ومن هنا اكتسبت كلمة "سوفسطائى" معناها المرذول، والذى يتضمن المراوغة والتضليل والخداع. وهذا ما أثار ضدهم حفيظة بعض الكتاب والمفكرين وفى مقدمتهم أفلاطون وأريستوفانيس.

كان السوفسطائيون إذن فى الأصل أهل مهنة أو حرفة أتقنوها وبرعوا فيها وأنشأوا منها. ولم يكونوا مدرسة من مدارس الفكر، واضحة المعالم، راسخة المبادئ مع أن القليل منهم - مثل بروتاجوراس - كان يعلم الناس نظريات فلسفية محددة ويرودهم بنصائح ومواعظ حول المسائل الأخلاقية. لكنهم فى مجموعهم كانوا يمثلون إتجاها فكريا يدعو إلى عدم التسليم بالتقاليد الموروثة أو العادات القديمة والمعتقدات الدينية العتيقة. بل لم يسلموا بوجود دستور أخلاقى يحتم على المرء سلوكا معينا فى الحياة. كانوا يعتقدون أن كل شئ قابل للشك والنقد الصريح سل والتجريح. قال بعضهم إنه من المحال معرفة أى شئ على وجه البقين بسبب قصر عمر الإنسان. كانت حركتهم إذن فكرية تقدمية مستتيرة من شأنها تحرير الفرد من قيود المجتمع وإطلاق العنان لتفكيره والاستقلال برأيه والتخلص من الخزعبلات والرضوخ للمسلّمات. ولم يقصر هؤلاء الأساتذة جهودهم على التعليم، لأنهم أيضاً ناقشوا موضوعات الساعة وكتبوا فى السياسة وقاموا بما تقوم به الآن الصحف اليومية السيارة. وأما عن أخلاقياتهم فكان معظمهم أصحاب مبادئ تدعو للخير والصالح، ولم يصحب حركتهم فساد أو انحلال أخلاقى أو خروج على القانون كما حدث فى إيطاليا عصر النهضة على سبيل المثال.

بيد أن الجماهير بدأت رويدا رويدا تفقد ثقته فى هؤلاء المعلمين، الذين يدعون العلم بكل شئ. ذلك أن الإغريق بصفة عامة يشعرون بالاحتقار تجاه من يقدم علمه نظير أجر. أما فقراء الأثينيين فقد كان من الطبيعى أن يحسدوا هؤلاء المعلمين الأثرياء ويبغضوهم

لشعورهم بالحرمان من التعلم على أيديهم لإرتفاع ثمن دروسهم. مما يهمننا هو أن السوفسطائيين قد لعبوا دوراً مهماً في تطوير الفكر الإنساني، إذ تأثر بهم الكتاب الناثرون كالخطباء والمؤرخين وكذا الشعراء المسرحيين ولاسيما يوريبيديس كما سبق أن رأينا في الباب السابق. ومن زعماء المدرسة السوفسطائية نذكر على سبيل المثال لا الحصر بروتاجوراس (٤٨٥-٤١٥) وجورجياس (٤٨٠-٣٧٦) وهيبياس (معاصر بروتاجوراس) وثراسيماخوس الخالقودوني (ازدهر فيما بين ٤٣٠ و ٤٠٠) وبروديكوس (معاصر سقراط).

كرس بروتاجوراس وقتاً كبيراً للدراسات النحوية، فدرس حالات الإعراب وصيغ الأفعال وأزمانها والفرق بين صيغة التمني والاستفهام والتقريب والأمر وما إلى ذلك ولعل في مثل هذا السياق قد ورد نقده لهوميروس، إذ عاب عليه أنه يخاطب ربة الفنون بصيغة الأمر في مستهل ملحمة هوميروس، ويقول أفلاطون أن بروتاجوراس كان يقتطف من الشعراء لشرح آرائه النحوية واللغوية (محاورة "بروتاجوراس" فقرة ٣٣٩ وما يليه). أما بروديكوس فقد ركز جهده على تحديد وتعريف معاني المفردات وهذا ما حب فيه سقراط. ويبدو من محاورة أفلاطون "بروتاجوراس" أن بروديكوس كان محدداً للغاية ودقيقاً تماماً في تعبيراته في مقابل حديث هيبياس الفضفاض.

وعندما جاء جورجياس إلى أثينا عام ٤٢٧ أحدث ثورة عارمة في مفاهيم الفكر والأدب، إذ أعلن صراحة - ما قد يقوله غيره صمًا - أن النشر فن أدبي راقى لا يقل في ذلك عن الشعر. ويعتبر جورجياس أول منظر للنشر الأدبي^{١٢} وأساليب الكلام عده هي المجاز trope أى التشبيه والتورية. التبادل hypallage أى استخدام كلمة بدلاً من أخرى، والقياس katachresis أى استخدام الكلمات لتؤدي معنى وفق قانون القياس والتكرار، والإيجاز والتوازن parisosis

(١٢) عن دور السوفسطائيين بصفة عامة وجورجياس بصفة خاصة في التنظير للأدب ولاسيما الشراح Grube, op. cit., pp. 15-21.

وعن القول بأفضلية النشر على الشعر راجع أدناه الباب السادس، ص ٦٢٦-٦٢٩.

أى إستخدام جمل متساوية متوازنة ومتوازية، التحول apostrophe أى تغيير مجرى الحديث للتوجه بالخطاب مباشرة إلى شخص أو إله ما، وأخيرا أسلوب المقابلة antithesis أى إيجاد تناقض مدروس بين الكلمات والعبارات. وتعزى إلى جورجياس عبارة مشهورة هى أن "الكلمة قديرة فى قوتها، ضئيلة فى جسمها، بل قد تكون غير مرئية؛ ولكنها بأفعالها التى تنجزها تكسب صفة القدسية، فهى التى تؤمن من خوف وتحرر من ألم وتجلب السرور وتنمى الشفقة"^(١٣).

٢- سقراط محاورا

ولد سقراط فى إحدى القرى الأتيكية، ولكنه عاش فى أثينا طوال حياته (٤٦٩-٣٩٩). وكان أبوه فيما يروى نحاسا يصنع التماثيل أو بناءً ميسور الحال. أما أمه فكانت قابلة. ولقد ورث سقراط عن أبيه حرفته فاشتغل فى مطلع حياته ولفترة قصيرة من الزمن نحاسا للتماثيل، ثم انصرف عن هذه الحرفة فألمت به ضائقة مالية. ومن الجدير بالذكر أن سقراط نفسه كان يحلو له أن يشبه طريقته فى التعليم مهنة أمه، أى أنه كان يولد الأفكار من عقول تلاميذه. على أية حال فبأن ما كان لدى سقراط من مال حتى بعد ترك حرفة نحت التماثيل كان يكفى لسد حاجاته الضرورية، لاسيما أنه كان يتميز عن غيره من الناس بالزهد والميل للتقشف. وأدى سقراط فى شبابه الخدمة العسكرية فإلتحق إلى جنود المشاة. وتزوج فى وقت متأخر من امرأة تدعى كسانثيى، يبدو أنها كانت ثرية مدللة، إذ رويت عنها حكايات لا تخلو من المبالغة ومفادها أنها كانت حادة المزاج، سليطة اللسان وقد أنجب سقراط منها (وربما من غيرها ؟) ثلاثة أولاد كانوا لا يزالون صغارا عندما حكم على أبيهم بالموت عام ٣٩٩. وقيل إنه كانت لسقراط زوجة ثانية غير

(١٣) عن الحركة السوفسطائية كما تناولتها أحدث الدراسات راجع:

G.B. Kerferd, The Sophistic movement. Cambridge 1981.

G.E.R. Lloyd, Magic Reason and Experience studies in the origin and development of Greek Science. Cambridge 1979.

F. Solmsen, Intellectual Experience of the Greek Enlightenment. Princeton 1975.

شرعية أو عشيقة pallake تدعى ميرتو Myrto.

كان الدافع الحقيقي وراء ترك سقراط لحرفة نحت التماثيل أنه وجد نفسه منساقا إلى الفلسفة أو "حب الحكمة" *philosophia*. ويقال إنه كان يشاهد كثيرا برفقة أرخيلاوس أحد فلاسفة الطبيعة الباحثين في أصل الكون وعناصره الأولية والذي ازدهر حول عام ٤٤١. لكن بمرور الزمن وقبيل إندلاع الحروب اللوبونيسية (٤٣١) بضع سنوات إنصرف سقراط عن هذا اللون من الفلسفة وكرس نفسه للبحث في السلوك القويم في الحياة عن طريق الحوار. وكان أسلوبه في الحوار جديدا وفريدا، ويمكن تسميته الإستجواب *elenchos*. فقد برع فيه حتى صار يعرف باسمه فيقال "الحوار السقراطي". كان يبدأ بطرح السؤال على محدثه ويسوقه إلى الإجابات، أى يستولد من أقواله عن طريق الإستقراء أو الإدراك العقلى ما يفترض أن يكون تعريفا جامعاً مانعاً لشيء ما، ويصلح لأن يكون أساساً لحقيقة ثابتة ومعرفة صحيحة. بيد إن سقراط عادة ما يورط محاوره رويدا رويدا في خطأ ما، أو يتغاضى عن إغفاله لنقطة أساسية تركها مبهمه دون إيضاح، فيستدرجه للإسزسال في الكلام والتمادى في الخطأ حتى يقع في تناقض ظاهر، كأن يقول في النهاية خلاف ما كان قد أكده في البداية. وبذلك ينكشف جهله أو يتأكد عجزه عن الفهم، ولاسيما عندما يعقب سقراط على إجابات محاوره ويصوب له أخطاءه. وكان سقراط يفعل ذلك مع كل من يلتقى بهم عرضا في السوق العامة وغيره من الأماكن، لاسيما إذا صادف رغبة لدى الناس في تبادل الأحاديث أو لاحظ إدعاء بسعة المعرفة من قبل البعض. ولعل سقراط قد بدأ يمارس هذا البحث المنهجى بطريق الحوار بعد أن ذهب صديقه خايريفون - كما يروى لنا أفلاطون - ليستشير نبوءة الإله أبوللون في دلفى بشأن سقراط. وعاد من هناك إلى أثينا حاملا جواب النبوءة الإلهية ومذيعا أمرها بين الناس. وفحواها "ليس هناك أحد أحكم من سقراط". وكما يقول أفلاطون شرع سقراط يحاور من إشتهروا بالحكمة في المدينة من خطباء وشعراء ورسامين إلى نحاتين بهدف إكتشاف

من يفضله فى الحكمة. وإكتشف أنهم جميعاً يدعون المعرفة ويزعمون الإمام بكل شئ وهم لا يعرفون شيئاً، أما هو فلا يعرف شيئاً ويعرف أنه لا يعرف شيئاً. وبذلك صدقت نبوءة أبوللون وتيقن سقراط أنه أحكمهم جميعاً لأنه على الأقل يعمل بالحكمة القديمة المنقوشة على مدخل معبد أبوللون فى دلفى وهى "إعرف نفسك"، أى إعرف حدود طاقتك البشرية على المعرفة.

لم يكن سقراط يهتم بمظهره الخارجى، فكان قليل العناية بملبسه، متقشفاً فى مأكله عزوفاً عن الترف والدعة. وقد حبه الطبيعة قوة فى البدن وقدرة كبيرة على الإحتمال، وحرمة نعمة الوسامة فكان قبيح الوجه دميم الهيئة بشكل ملحوظ. ووراء هذا الوجه غير المليح كان يكمن عقل يتقد ذكاء، ونفس أبية وشجاعة نادرة وروح قوية، وصلابة خلقية. كان سقراط يجمع بين الإحساس العميق بالواجب والميل للمزاح المعتدل والطبع الكريم وحسن المعاشرة. وكان يتمتع بملكة الفكاهة، وبراعة فائقة فى التهكم والسخرية. ومن المؤكد أن هذه الصفات قد تضافرت على جذب كثير من التلاميذ والأتباع إليه طلباً لصحته والإستماع إليه، والتخلق من حوله. كان بعضهم من أقرانه الذين ينتمون إلى مختلف الطبقات الدنيا ممن يمارسون هذه المهنة أو تلك الحرفة. وبعضهم الآخر كان من الشبان سليلى الأسر النبيلة، جاءوا سقراطاً للتزود بالمعرفة التى تؤهلهم للإشتغال مستقبلاً بالسياسة. وكان يأتيه أحياناً بعض المفكرين الجادين لإستشارته وإستطلاع رأيه فيما يعن لهم من مشكلات تشغل بالهم. كانت الحلقة السقراطية تضم مواطنين أثينيين ووافدين غرباء آتين من مدن إغريقية أخرى. وقد واصل بعضهم طريق البحث والتأمل بعد رحيل سقراط عن دنياهم حتى أصبحوا مؤسسى مدارس فلسفية تمثل مختلف الإتجاهات. فمن بين هؤلاء أفلاطون مؤسس المدرسة الأكاديمية - وستحدث عنه بعد قليل - وأنتيستينس مؤسس المدرسة الكلية وهو أيضاً أثينى. ومن تلاميذ سقراط أيضاً أريستيبوس القورىنى وإقليدس (إيوكلیديس) الميجارى مؤسس المدرسة الميجارية. وربما كان بينهم أيضاً فيدون أحد مواطنى إيليس بشمال غرب البلوبونيسوس ومؤسس المدرسة الإيلية. هذا إلى جانب كسينوفون مؤرخ القرن الرابع والذى ستحدث عنه أيضاً. ومن بين تلاميذ سقراط كذلك أيسخينيس

الملقب بالسقراطي والذي كتب محاورات سقراطية دافع فيها عن أستاذه، ورسم له صوره أمينة توضح ملامح شخصيته وخلقه وطريقته في الحوار.

وسقراط هو الفيلسوف الذي أصبحت مبادئه وأفكاره وتعاليمه جزءاً لا يتجزأ من تراث الحضارة الإغريقية، بل والحضارة الإنسانية عامة. فهو أول من نادى وأصر في ندائه على أن الإنسان ينبغي أن ينظم حياته في ضوء تفكيره هو وتفكيره فقط. دون الإكترات، بأية عوامل خارجية أو حتى أية مؤثرات عاطفية مالم تخضع جميعاً لتفكير العقلاني كان أول من أثار بين تلاميذه قضايا الأخلاق والسلوك الفردي، وحثهم على التحقق بطريقة منهجية من صحة الافتراضات أو المسلمات الأساسية التي قد يبنون عليها أحكامهم. ويعتبر سقراط أول من أكد على ضرورة تحديد معاني الألفاظ العامة تحديداً دقيقاً وتعريفها تعريفاً جامعاً مانعاً. ومن ثم فهو رائد أعطى دفعة قوية لتطور الفكر الفلسفي في علم الأخلاق والمنطق

ولقد عزف سقراط بعض الشيء عن المسائل السماوية والميتافيزيقية، حيث أنها لا تعنيه كثيراً، فهي لا تمت لموضوع بحثه بصلة، ونعني الإنسان وسلوكه الخلقى. بيد أن أى شعور بالورع أو الخوف لم يكن ليعيق سقراط عن البحث والنقد والتعليق على كل صغيرة وكبيرة ومع ذلك فهناك تساؤل مطروح حول معتقدات سقراط الدينية، إذ كان الكفر بالآلهة الإغريقية التقليدية من بين التهم الموجهة إليه في كوميديا أريستوفانيس "السحب"^(١٤). التي عرضت عام ٤٢٣، وكذا في عريضة الدعوى التي حركم بموجبها وأعدم سقراط عام ٣٩٩. ولا تزال هذه النقطة مثار جدل بين الباحثين حتى يومنا هذا. وليس هناك شك في أن سقراط كان رجلاً ذا شعور ديني عميق حريصاً على مراعاة الشعائر الدينية. لكن من المحتمل أنه طبق طريقته في النقد، أى منهجه الديالكتيكي على بعض المعتقدات الدينية التقليدية السائدة في عصره. ومن جهة أخرى ليس لدينا أى دليل مؤكد على أن سقراط كان عضواً منتبهاً إلى فرقة أو طائفة دينية منحرفة أو خارجة على

(١٤) سافش هذه النقطة بالتفصيل في مقدمة الترجمة التي نشرها لهذه المسرحية راجع: الباب الثالث ص ٤٠٦

حاشية رقم ١٥٦.

المألوف من العقائد الدينية. لكننا نعرف ما رواه سقراط نفسه، أى تلك التجربة أو المعاناة الدينية التى مر بها بين الحين والآخر طوال حياته. ونعنى ذلك الوحي أو الهاتف الإلهى الذى كان يأمره باتباع سلوك معين ويوجهه فى تصرفاته كلما تطلب الموقف. لكن طبيعة هذا الوحي أو الهاتف لا تزال أمراً خفياً يكتنفه الغموض. بيد إنه قد شاع القول فى أثينا إنه يكفر بالآلهة الأوليمبية التقليدية ويتعبد لآلهة جديدة خاصة. وقيل عنه فى الأجيال التالية إنه كان يؤمن بفكرة الإله الواحد، حتى أننا نجد أمير الشعر العربى أحمد شوقي^(١٥). يقول فى "الهمزية النبوية" مخاطباً الرسول صلى الله عليه وسلم:

ناديت بالتوحيد وهو عقيدة نادى بها سقراط والقدماء

وعلى أية حال فإن صورة سقراط^(١٦) ودوره فى الفكر الإغريقى سيلقيان مزيداً من الإيضاح فى ثنايا حديثنا عن أفلاطون.

٣- أفلاطون متأرجحاً بين الشعر والفلسفة:

بعد أفلاطون (٥٢٨ أو ٥٢٧-٤٣٧) ألمع تلاميذ سقراط وأشهر الشخصيات الأدبية والفلسفية إبان النصف الأول من القرن الرابع، ويمكن إعتباره شاعر الفلاسفة أو فيلسوف الأدب الإغريقى الأول. يقول عنه سيبوسىوس ابن أخته إنه ابن أبوللون نفسه^(١٧)، وهى مقولة نابغة عن إعجاب شديد بهذه الشخصية شبه الأسطورية من حيث تألق العبقرية. وقيل إن اسمه الأصلى هو أريستوكليس Aristokles، أما "أفلاطون" Platon فلقب أطلق عليه بسبب قامته

(١٥) عن رؤية شوقي للحضارة الإغريقية راجع أحمد عثمان: "الثقافة الكلاسيكية فى شعر شوقي" مجلة الشعر" القاهرية عدد ١٦ (يوليو ١٩٧٩) ص ٦٢-٧٣. هذا وقد أعيد نشر هذا المقال فى كتاب طه وادى. شعر شوقي الغنائى والمسرحى، دار المعارف، الطبعة الثانية ١٩٨١، ص ٢٣٠-٢٤٨، وراجع كتابنا: كليبوترا وأنطونيوس دراسة فى فن بلوتارخوس وشكسبير وشوقي (الطبعة الثانية). إيجيپتوس (القاهرة ١٩٩٠) ص ٣٣٣-٣٨٧.

(١٦) حول سقراط ودوره فى تاريخ الفكر الإنسانى راجع:

R. Kraut, Socrates and the state. Princeton University, Press 1984.

Diog. Laert., III 2.

(١٧)

المتينة وأكتافه العريضة Platys عرضا غير عادي. قبل أفلاطون دعوة ديونيسيوس الأول طاغية سيراكوساى حوالى عام ٣٨٨ بهدف تطبيق مبادئه الفلسفية فى نظام الحكم أى ما يعرف بالمدينة الفاضلة. فلما فشلت المحاولة أعاد أفلاطون الكرة فى عصر ديونيسيوس الثانى. ولم يخرج أفلاطون هذه المرة أيضا ستيحة تذكّر. يبد إبه تعرف فى صقلية على أتباع المدرسة الفيثاغورية، التى تركت مبادئها بعض التأثير على كتاباته اللاحقة. وقضى أفلاطون بقية حياته مدرسا ومعلما للفصيلة

ومن المحتمل أن يكون أفلاطون قد بدأ فى كتابة محاوراته بعد موت سقراط مباشرة عام ٣٩٩. ومن حسن الحظ أن وصلت كل مؤلفات أفلاطون، ويمكن تقسيم محاوراته إلى ثلاثة أقسام: القسم الأول: المحاورات السقراطية حيث يلعب سقراط الدور الرئيسى فى الحوار. وتدرج فى هذه المجموعة المحاورات التالية: "كريتون"، و "خارميدس" و "لاخيس" و "يوثيفرون" و "هيباس الأصغر" و "هيباس الأكبر" (المشكوك فى نسبتها إلى أفلاطون) و "رايون" و "ليسيس". أما محاوره "الدفاع" فهناك من يتحفظون عليها قائلين بأنها نسخة من دفاع سقراط عن نفسه أمام المحكمة، أى أنها من تأليف الأخير.

أما القسم الثانى فيضم المحاورات التى عادة ما تسمى المجموعة الأفلاطونية الأولى والثانية. فرغم أن سقراط فى هذه المحاورات لا يزال بارزا إلا أنه يعبر عن أفكار أفلاطون أكثر من التعبير عن نفسه. وتدرج فى هذا القسم المحاورات التالية:

"يوثيديموس" : وفيها يندد أفلاطون بمجموعة من السوفسطائيين.
 "كراتيلوس" : وتعد بحثا فى الإشتقاق اللغوى والعلاقة بين المفردات ومدلولاتها.
 "فايدون" : وهى دفاع تمجيدى عن سقراط، وتصف أيامه الأخيرة فى الحياة.
 "الجمهورية" : وتعتبر رائعة أفلاطون دون جدال، وتقع فى عشرة كتب. يرسم أفلاطون فى الكتاب الثانى والثالث والرابع منها صورة الدولة المثالية التى هى أقرب ما تكون للشيوعية. وفيها يتدرب الحكام أو الحراس

phylakes تدريباً جيداً ولا يمتلكون أى شئ على الإطلاق أما بقية كتب المحاوراة فتعالج المشكلات التى يمكن أن تواجه هذا النظام، مثل وضع المرأة وطبيعة الزواج بين الحراس ومسألة التربية والتعليم "ميون". وتدور حول مسألة الفضيلة وهل يمكن إكتسابها بالتعلم. "الكيياديس": ويشك فى نسبتها إلى أفلاطون.

"مينيكسيوس": ومن المفارقات أن تلميذ سقراط هذا الذى تحمل المحاوراة إسمه عنواناً يلعب دوراً ضئيلاً فيها. أما درره فى محاوراة "ليسيس" و "فايدون" فهو أكبر بكثير.

"فايدروس": وتحتوى نقداً لخطباء العصر.

"المأدبة": وتشرح الحب الأفلاطونى.

"ثياتيتوس": وتدور حول نظرية المعرفة.

"بارمينيديس": وفيها يتراجع أفلاطون ويعدل فى نظرية المثل. ذلك أن هذه المحاوراة قد كتبت فى سن الستين وتمثل قمة نضوج أفلاطون وخبرته.

أما القسم الثالث فيضم المحاورات المسماة "المجموعة الأفلاطونية الثالثة". ولا يبرر سقراط إلا فى واحدة منها ويغيب عن بعضها تماماً وتدرج فى هذا القسم المحاورات التالية:

"السوفسطائى": وتعتبر استمراراً لمحاوراة "ثياتيتوس" وتهاجم السوفسطائيين

"السياسى": وهى بحث فى شخصية الملك أو "رجل الدولة" الخبثى.

"تيمايوس": وتدور حول فلسفة الكون أو الكوزمولوجيا وفيها يعود أفلاطون إلى نظرية المثل.

"كريتياس": ووصلتنا ناقصة.

"فيليوس" Philebos: وفيها يبرز سقراط.

"القوانين": لا يظهر فيها سقراط قط، وتقدم بعض التعديلات فى الآراء المطروحة فى محاوراة "الجمهورية".

هذا وتعزى إلى أفلاطون ثلاثة عشر رسالة موجهة لبعض الشخصيات، وكذا بعض قصائد الإليجيات. لقد أمضى أفلاطون شطرا كبيرا من حياته يرر ملك أسناده سقراط، الذى ربما ماذا صيته ولا عظم محده لو لم يشعل به تلميذه البار كل هذا الاشغال. ولقد كتب أفلاطون أربع محاورات عن الآباء الأخيرة فى حياة سقراط. فهى "يوثيفرون" نرى سقراط وهو على وتلك المتون أمام المحكمة يناقش تلاميذه فى معنى الشعور والإلتزام بالواجب. وهناك من الدارسين من يعتقد أن محاوره "الدفاع" هى النص الفعلى الذى دافع به سقراط عن نفسه أمام المحكمة والذى إحتتمه بالقول ساخرا:

"لقد آن الآوان للرحيل وكل منا يمضى فى طريقه. أنا إلى الموت وأنتم إلى الحياة. أيهما أفضل؟ لا بدرى أحد سوى الإله!"

وهو قول فيه من روح سقراط أكثر مما فيه من قلم أفلاطون. وفى محاوره "كريتون" نرى سقراط فى السجن ويقترح عليه البعض الهرب بعد تأمين الوسيلة الملائمة، ولكنه يرفض قائلا بأنه ينبغي الإنصياع للقوانين. لأنها أساس النظام بالمدينة ولأنه يدين بكل شئ لها ولا يستطيع الخروج عليها. ويصف أفلاطون فى محاوره "فايدون" الساعات الأخيرة لسقراط فى الحياة الدنيا، إذ تنهى بشره السم فعلا بعد مناقشة طويلة فى معنى الخلود.

كان سقراط بشخصه وما أثار من موضوعات فلسفية وأخلاقية وتقشعه وبساطته - بالنسبة لأفلاطون تحديا كبيرا وقدوة تحذى فى نفس الوقت. فبفضل سقراط أصبحت الفلسفة عند أفلاطون ليست مجرد تأمل بل أسلوبا فى الحياة وسلوكا يفرض إلترامات معينة. ويلاحظ أن كل كتابات أفلاطون تنحصر أساسا فى المسائل الفلسفية، ويسرعى الإنتباه أيضا أن أفلاطون لا يتحدث بلسان المتكلم المفرد قط. ومما لا شك فيه أن الكتابة فى شكل محاورات من إبتداعه ونات أفكاره، بيد إن المضمون الفلسفى قد تكون له مصادر أخرى وفى مقدمتها سقراط

نفسه. وهناك رسالة من الأرجح أنها مقحمة على أفلاطون، غير أنها حديرة بالملاحظة، إذ تقول "ليست هناك ولن تكون قط أية كتابات منتظمة لأفلاطون، أما ما ينشر باسمه فهو في الحقيقة ينتسب إلى سقراط الذى عباد للحياة شاباً وسيماً"^(١٨). وهذه الرسالة مفعمة بروح السخرية، ولكنها تدل على أن أفلاطون - إن كان هو حقاً صاحبها - لا يعتبر كتاباته من وحي آرائه الشخصية. وإذا سلمنا بهذه الحقيقة فإن ذلك لا يعنى سوى أن الإسماء فقط قد جاء من سقراط، فتحول داخل عبقرية أفلاطون المبدعة إلى كيان جديد مكتمل النمر، وافر الحياة والعطاء. لقد وحد أفلاطون في سقراط الأنموذج الكامل للمفكر والفنان، وظل هذا الأنموذج يتمركز في دائرة تفكيره وكتاباته، ولكنه زويداً زويداً بدأ يتحلص من سيطرة هذا الأنموذج ويتحرر من تأثيره الأسر ليعبر عن نفسه مباشرة، ولكن بعد أن كانت قد مضت أخصب سنوات عمره التى قضاهها فى تمجيد أستاذه ومع ذلك فلم يكن أفلاطون متعصباً للأفكار التى يطرحها فى كتاباته، سواء فى المرحلة السقراطية أو تلك التى عبر فيها عن نفسه. ذلك أنه بقتنع بأن السعى إلى الحقيقة هو طرح للأسئلة والأسئلة المضادة، وقد يكون هذا السعى نفسه أى التساؤل أهم من الوصول إلى نتيجة ما لأنه ينشط الذهن ويوقظه، والنتائج لا تكون نهائية قط. ومن ثم يمكن القول بأنه إذا كان التفكير الديالكتيكي هو شغل سقراط الشاغل، فإن أفلاطون هو الذى صاغه أدباً. ونفضل استخدام أسلوب الحوار الفلسفى فى كتاباته تمكن أفلاطون من إبراز عملية السعى إلى الحقيقة أثناء حدودها الفعلية من البداية إلى النهاية، وذلك فى إطار عمل ابداعى رفيع المستوى

ومما بلفت النظر أن أفلاطون يعتنى كثيراً بشخصياته المشاركة فى الحوار. ويمكن رسم الخطوط العريضة لما يحدث فى المحاورة الأفلاطونية على النحو التالى: يبدأ سقراط بطرح سؤال ما على أحد المتحاورين. ثم ينهال عليه بأسئلة أخرى

متتالية تشكل فى مجموعها حصاراً مطبقاً لا يسع هذا المتحاور إزاءه سوى الاستسلام والإعتراف بأنه لا يعنى ما يقول. وهكذا يسيطر سقراط على كافة مشاهد المحاورة ويبرز واحداً من أهم الشخصيات فى الأدب الإغريقي، لأنه كريم ودود مع ضحاياه. حقاً يشعر سقراط بالمودّة تجاه محاوره، ولكنه لأمر ما يشدد قبضته عليه، حتى إن مينون الذى يعجب بسقراط يظهر شيئاً من التمتع فى خضم هذا المد السقراطى، ويشبهه بسمكة الرعاد الكهربائى (التورييدو) لا من حيث المظهر الخارجى فحسب، بل من حيث طريقته فى الحوار. فهو يبدو كما لو أنه يرسل شحنة كهربائية تخدر كل من يقترب منه، بل وتتركه ساكناً بلا حراك ولا ينطق بمنت شفة. ويشبه الكيبياديس سقراط بأحد أفراد سلالة السيلينوى (أتباع ديونيسوس) العازفين على المزامير والفُلُوت. ويشبهه أيضاً بالساتيروس مارسىاس الذى يبدو قبيحاً ولكنه يسحر الجميع بموسيقاه. يتحدث سقراط ببساطة شديدة ويستمد أمثله من الحياة اليومية المتواضعة ويضفى الحيوية على أحداثه بدس بعض اللمسات الشخصية فيها. هذا هو سقراط كما رسمه أفلاطون.

ويتألق أفلاطون أيضاً فى رسم شخصية محاورى سقراط، سواء أكان الشاب الصغير خارميديس الذى يشعر بالخياء بسبب هيئته المليحة والمثيرة للإعجاب، أو كان المنشد الملحمى إيون المشغول بإنشاد وتفسير هوميروس، أو كان كاليكليس المتقد ذكاءً وأخبةً والتميز بالوقار والذى يدافع عن مبدأ "القوة هى الحق". ويجسد كيفالوس المسن عند أفلاطون الحكمة والسكينة الملازمين للشيخوخة. أما ثراسيماخوس فهو جعجعا لا يجب أن تطرح عليه الأسئلة، ولا يجيد الدفاع عن نفسه. أما بروتاجوراس المبجل فيمتاز بالكياسة فى سلوكه والتحكم فى نفسه، يصد هجمات سقراط ويكسر حدة الموجات المتتابعة من أسئلته ببراعة ورباطة جأش. وتختلف شخصيات المحاورات الأفلاطونية عن أبطال التراجيديات الإغريقية فى كونها أقرب إلى المباشرة. وهى أيضاً تختلف عن أبطال الكوميديا لأنها ليست صوراً كاريكاتيرية تهدف إلى السخرية المضحكة، بل هى شخصيات مألوفة تبدو

وكانها إبعكاس صادق للمواطن الأثينى نفسه. فمن محاورات أفلاطون نستطيع أن نتصور كيف كان الأثينيون يراقبون بعضهم بعضا عن كثب. ومن الملاحظ أن مفتاح الشخصية الأفلاطونية يكمن فى آرائه وفى حدية طرح هذه الآراء، وكذا فى القدرة على الدفاع عنها.

ولا ترقى الظنون قط إلى القيمة الأدبية الرفيعة لمحاورات أفلاطون. يضاف إلى ذلك أن المدقق فى محاورات أفلاطون سيكتشف أنه لا يحصر تفكيره فى سقراط فقط، وإنما يتسع إهتمامه فيشمل كل أفراد الحلقة التى تحلفت حوله. لقد وجد أفلاطون أن إعادة بناء أو إحياء العصر الذى سبقه يتشكل خلفية مواتية لمحاوراته. ورغم مرارة الحالة الراهنة فى أثينا المتدهورة، إلا أن أفلاطون لا يتحمس لمغامرات عصر بريكليس المجيد. وقضى أفلاطون معظم سنى عمره متأملا ومتدبرا أمر رجالات الفكر آنذاك. ولكنه جعل محاوراته تجرى فى أماكن خيالية وتواريخ غير محددة. وهى على أية حال تقع فيما بين الفترة السابقة لقيام الحروب البلوبونيسية عام ٤٣١ حتى الحملة الصقلية عام ٤١٥، وكان أفلاطون نفسه عندئذ صيبا ياهز الرابعة عشر. أما محاوراته التى تعالج موضوع محاكمة سقراط وموته فتدور بالطبع فى فترة لاحقة، وكان أفلاطون قد بلغ من السن والخبرة ما يمكنه من معرفة ما يجرى حوله. ومعظم محاورات أفلاطون الأخرى تدور فى زمن بعيد، إذ يعتمد فيها المؤلف على ما كان قد سمعه أو علمه عن ذلك العصر. أفلاطون إذن فنان يعيد صياغة أحداث الماضى وشخصياته ومشكلاته بهدف التعبير عن الحاضر وآلامه وآماله. وكان من الطبيعى أن يتلهم أفلاطون الأرسقراطى ويحن للماضى المجيد، ولكنه لا يمتدحه بل دائما ما ينتقده، ولا تفلت من إنتقاداته حتى الإنجازات الضخمة فى الحياة والفنون التى حققها أبناء هذا الماضى، والتى لا تزال مثار إعجاب الأجيال المتتالية.

فى المرحلة الأولى كان أفلاطون يؤلف مقطوعات حوارية قصيرة، وكان سقراط يمثل فيها الراوى والشخصية الرئيسية. وتدور كل مقطوعة منها حول

موضوع واحد على نحو أو آخر. فموضوع "خارميديس" هو الاعتدال، وموضوع "ليسيس" هو الصداقة، وتدور "لاخيس" حول الشجاعة، أما "إيون" فتعالج مشكلة طبيعة الشعر ووظيفته^(١٩). ويلاحظ أن عدد المتحاورين دائما قليل جدا لا يزيد على أربعة أو خمسة، وتشبه المحاوراة الأفلاطونية في هذه المرحلة مسرحية من فصل واحد تجري في حوار رفيع المستوى. وفي محاورات هذه المرحلة أيضا غالب ما نجد شابا وسيما أو صديقا مخلصا، أو قادة مشهورين، أو منشدا ملحميا يتغنى بأشعار هوميروس. يسأل الواحد منهم أسئلة تتصل بوجوده ذاته وحرفته، ومن محاورته مع سقراط يكتشف أنه غير متسق مع نفسه إلى حد أنه في النهاية يضطر إلى الاعتراف بأنه لا يعرف كنه الموضوع الذي يتناقش حوله. بيد أن أفلاطون يدس في ثنايا هذا الحوار لمسات جذابة، فمثلا عندما يختلف القائدان لاخيس ونيكيتاس، أو عندما يظهر إيون إعجابا بهوميروس يصل إلى حد التقديس، نجد أنفسنا مشدودين إلى متابعة الحوار وهكذا يعتبر الحوار الأفلاطوني إنجازا أدبيا لا نظير له. ففي هذه المحاورات حطم سقراط بطريقته المعروفة في الجدل المعتقدات المألوفة والبدهييات ولم يقدم بديلا. وهذا يعني أن أفلاطون قد اعتبر أن النتائج السلبية السليمة أفضل بكثير من النتائج الإيجابية المغلوطة أو المزيفة. تلك هي خلاصة ما نجده في محاورات المرحلة الأولى التي تنطوي تحت لواء الأدب أكثر من لواء الفلسفة. ولا غرو في أن يتخذ الأدب النثرى الشكل الحوارى الذى هو من ناحية أساس الشعر المسرحى، ومن ناحية أخرى يعد جزءا من الحياة اليومية للمواطن الأثينى.

وفي المرحلة التالية أولى أفلاطون رسم الشخصيات ووجهات النظر التى يمثلونها مزيدا من العناية، وصارت محاوراته أكثر صقلا ودقة. وإستطاع المؤلف فى هذه المحاورات أن يخلق من مجموع جزئيات متفرقة عملا فنيا متكاملا يهدف إلى كشف عملية التفكير نفسها فى موضوع واحد رئيسى ومحدد، يتم فى النهاية الوصول بشأنه إلى نتيجة ما. ولقد

طور أفلاطون في هذه المرحلة الأكثر نضوجاً صورة سقراط الذى لم يعد مجرد محاور بارع. حقا إن المؤلف يرسم هذه الصورة من مخزون ذاكرته، ولكنه زينها بالكثير من بنات أفكاره وخياله الخصب وتجربته العريضة.

ولعل موضوع محاوره "بروتاجوراس" سيمثل مشار بحث وأخذ ورد للأبد ودون إنقطاع، لأنه يدور حول السؤال: هل بالإمكان تعلم الفضيلة؟ ولقد عبر سقراط في هذه المحاور عن شكوكه في ذلك معتمداً على أمثلة حية. وفي البداية تطرح القضية لصالح مبدأ إكتساب الفضيلة بالتعلم والتدرب على يد أستاذ بارع ومتحدث لبق مثل بروتاجوراس. يزعم هذا السوفسطائى أنه يستطيع أن يجعل الإنسان أفضل مما هو عليه بالتعليم. ومن الواضح أن هذا الأستاذ جاد فى زعمه وصادق مع نفسه، إذ يربط الفضيلة بالوظيفة الاجتماعية للإنسان. بيد أن سقراط لا يقتنع بهذه الآراء لأنه يطالب بالفضيلة المثلى لا النسبية، ويرى ألا وجود لها فى النظام الذى يقترحه بروتاجوراس. وتتطور المناقشة حتى تتعرض لقصيدة من نظم سيموبيديس يتحدث فيها عن صعوبة أن يكون الإنسان فاضلاً. ولا تصل المحاور إلى نتيجة محددة، ولكننا نخرج بإنطباع مؤداه أن بروتاجوراس قد شرع يناقش القضية منطلقاً من افتراضات وهمية زائفة أو مضللة.

وليس "جورجياس" - بطل المحاور التى تحمل اسمه عنواناً - على نفس الدرجة من الجدية والوضوح مثل بروتاجوراس. ورغم أن جورجياس موجود طوال المحاور، إلا أنه لا يلعب دوراً حيوياً فيها باستثناء البداية، حيث يقرر أنه دارس لفن الخطابة والإقناع. وحيث أن الخطبة تمثل الأداة الجوهرية فى لعبة الحياة السياسية، كان من الطبيعى والضرورى أن يتعرض الحوار لنظم الحكام. وتكتسب هذه المحاور بعداً أعمق عندما يقول الشاب كاليكليس صاحب النفوذ إن "الخير" هو ما يشبع رغبات الإنسان وشهواته، وإن الحق فى عالم السياسة هو القوة لأن هذا هو قانون الطبيعة نفسها أى البقاء للأقوى. ويحزم سقراط أمانة وصدق كاليكليس، الذى يقول صراحة وجهراً ما يضمرة الآخرون أى يؤمنون به

ويكتمونه. ويعبر كالليكليس عن إعجابه بأرخيلاوس ملك مقدونيا الذى يارتكاب عدة جرائم شق طريقه إلى الحكم والسلطان. فهو إذن إنسان يعد أكبر وأفظع المجرمين من ناحية، ويمثل أقصى ما يتمناه المرء من نجاح وازدهار فى الحياة من ناحية أخرى. وهنا يتقدم سقراط بطرح النموذج السليم للخير والفضيلة، وهو النموذج قائم على أسس الضمير والأخلاق. وينتهى سقراط إلى القول بأن على المرء أن يدفع الشر بالخير وأن يمارس العدالة والفضيلة.

وفى محادثة "فايدون" يوضح لنا أفلاطون على نحو عملى كيف يواجه فيلسوف مؤمن بالعقل والمنطق قوى الظلم والموت. وهنا لا يدع أفلاطون أى مجال للشك فى أنه معجب تمام الإعجاب بسقراط الإنسان صاحب المبادئ الأخلاقية. وتصور هذه المحادثة الساعات الأخيرة لسقراط فى الحياة، فتتناول الموضوعات التى تناقش فيها مع تلاميذه وأصدقائه. ومع أن موضوعه الرئيسى هو خلود الروح، إلا أن الحوار قادهم إلى مجالات أخرى. وفى النهاية طرح سقراط القضية القائمة على فكرة ستكون فيما بعد هى النقطة المحورية فى فلسفة أفلاطون. ونعنى نظرية المثل، والتى تلخص فى أن الوصول للحقيقة هو الهدف الأسمى للمعرفة، وأن كل ما تقع عليه أعيننا وكافة حواسنا إن هو إلا إنعكاس للحقيقة المثلى. وربما كان سقراط نفسه يؤمن بهذه الفكرة. المهم أن أفلاطون يريد القول بأن الروح هى الشئ الحقيقى الوحيد، ومن ثم ينبغى أن تنجو من الموت وتبقى حية خالدة^(٢٠).

وإذا كانت المحاورات الثلاث "بروتاجوراس" و "جورجياس" و "فايدون" تعد من روائع أفلاطون وتنتمى على الأرجح إلى أواسط سنى حياته، فإن كل منها تعالج موضوعا رئيسيا من المحتمل أن يكون أفلاطون قد تعلمه على يد سقراط وأعاد خلقه وصياغته. أما فى محادثة "الجمهورية" فإنه يجمع كافة موضوعات هذه المحاورات الثلاث فى إطار محادثة واحدة أوسع أفقا. وبالطبع فإن هيمنة المؤلف

R. Hackforth, Plato's *Phaedo*, translated with an introduction and (٢٠) commentary. Cambridge University Press 1972.

على الهيكل العام لهذه المحاور أقل منها في المحاورات السابقة. تبدأ المحاورات البداية الأفلاطونية المعهودة، أي يكتسح سقراط محاوره ثراسيماخوس، السدى يعتق مبدأ أن العدالة من شأن الأقوى. أما نهاية المحاورات فهي فكرة دينية وكونية. وبين البداية والنهاية - وهما طرفا نقيض - يتعرض أفلاطون لقضايا أخرى مرتبطة بهما. ومع أن "الجمهورية" تحتفظ بشكل الحوار، فإنه بعد الكتاب الأول منها يقل عدد مرات تبادل الحوار. ويشرع سقراط في بسط آرائه لمستمعيه المتطلعين إليه في تغف وشوق لحديثه الطويل الأشبه بالمونولوج حول المدينة الفاضلة. ويبدو أن هذا الموضوع كان شائعاً إبان القرن الرابع، إذ نجد الشاعر الكوميدي أريستوفانيس يتعرض له في "الطيور" و "برلمان النساء" (٢١). وجدير بالذكر أن نفس هذا الموضوع - أي الأفكار الطوباوية حول المدينة الفاضلة - قد أعاده إلى الحياة في عصورنا الحديثة كل من توماس مور وكامبانيا ووليام موريس وغيرهم (٢٢). وهي أفكار لا يهدف صاحبها إلى تطبيقها بقدر ما يقصد أن تكون دليلاً نافعا للسياسة. وأصحاب هذه الأفكار يفترضون أن السياسة غايتها تحقيق الخير وتربية الفضلاء، ومن ثم نجد أفلاطون يهتم اهتماماً كبيراً بنظام التعليم.

يعود أفلاطون في "الجمهورية" إلى شرح الفكرة التي سبق أن تعرض لها في "فايدون" أي نظرية المثل. وفي فقرة معروفة لدى غالبية دارسي الفلسفة يشبه أفلاطون الناس في عالمنا هذا بأناس يقيمون في كهف ويديرون ظهرهم لضوء النهار، لأنهم لا يستطيعون النظر إليه لسبب أو لآخر. ومن خلفهم توجد نيران فهم لا يرون أمامهم سوى أشباحهم وظلالهم. وهذا التشبيه الأفلاطوني يذكرنا نحن المحدثين بفن الأراجوز وخيال ظل (أو حتى السيما)، وهي فنون لم تعرف أبداً أفلاطون قط في حدود ما نعلم. المهم أن أفلاطون يريد أن يوضح ضآلة وضحالة

(٢١) راجع أعلاه، الباب الثالث وقارن. أحمد عثمان: المصادر الكلاسيكية لسرح توفيق الحكيم، ص ١٠٧-١٤٠.

(٢٢) Cf. M.R. Al Direeni, Utopianism outside literary Utopias, Arab Journal For the Humanities, Kuwait University No. 7, vol. 2 (1982), pp. 275-294.

ما يحصل عليه البشر من معلومات، فهي لا تعدو أن تكون طملا للحقيقة الارلية. ومن ثم فإن عالما المرئى ليس حقيقيا، وإنما هو انعكاس باهت للحقيقة. وأكثر من ذلك يقول أفلاطون إنه إذا أخذنا أحد هؤلاء الناس إلى خارج الكهف أى إلى ضوء الحقيقة الفعلية. سنجد أنه من العسير عليه التأقلم مع معطياتها بل من المحال أن يتعايش معها. ويقوم التعليم عند أفلاطون بواجب التوعية بالحقيقة والمثل العليا وتلاقى آراء أفلاطون مع اعتقاد بداروس فى أن الأشياء الإلهية هى وحدها دون غيرها الأشياء الحقيقية فما عداها باطل. وقد يصل أبطال التراجيديات الإغريقية فى خطوات انصير الحاسمة إلى مثل هذا التفكير وقد يتبونه بعض الوقت، بيد أن أفلاطون جعله فلسفة متكاملة وموقفا ثابتا.

انتقد أفلاطون - كما فعل سقراط وأريستوفانيس - الديموقراطية الأثينية إبان القرن الخامس. ويعد وصفه لها ردا على الخطبة الحائزية ليريكليرس كم وردت عند نوكيديدس فهو يفندها بندا بندا والنظام الأفلاطونى فى الحكم نظام أولبحارخى وليس ديموقراطيا. ولا يقل هجوم أفلاطون على الفنون عن هذا الانتقاد عنفا وشراسة. ومن الملاحظ أن فنون الشعر والرسم وإلى حد ما الموسيقى تال الصيب الأوفى من هجومه هذا. بل رغب فى طردها كلية من مدينته الفاضلة. وهناك ثلاثة دوافع لهذا الهجوم. فهو أولا يرفض الشعر لأنه يظهر الافسه فى صورة غير لائقة، وهى نظرة سبقه إليها كسينوفانيس وبنداروس. ويرى أفلاطون ثانيا أن الفنون تغذى وتنمى العواطف التى ينبغى السيطرة عليها دوما وقد يتى هذا الرأى الأفلاطونى بأن صاحبه هو نفسه كان ضحية سهولة للفنون. أى أنه كان حساسا للغاية وضعيفا أمامها فخاف على الناس منها، وخشى أن يفقدوا فضيلة الاعتدال بسببها وهى الفضيلة التى اعتبرها أساس التوازن النفسى وهكذا كان إعراض أفلاطون على الشعر والفنون إعراضاً أخلاقيا أما دافعه الثالث للهجوم على الفنون فيأتى من أن أفلاطون كان قد بى نظريته على أساس فكرة المثل. فإذا كان العالم المادى من حولنا - كما يبدو من فكرة اهل الكهف

التي أشرنا إليها سلفاً - إنعكاساً للمثال الأزلي، فإن أعمال الفن التي تصور هذا العالم المادى تعد إذن إنعكاساً للإنعكاس. ومن ثم فهي تبعدنا عن الحقيقة ثلاث مرات. ويؤكد أفلاطون ويشدد على هذه النظرة. ولا يترك مجالاً للتقليل من شأن رفضه القاطع للفنون، فليست هناك فائدة من التسلسل عبر الثغرة المتمثلة في قول البعض إن أفلاطون إنما يرفض الفن التمثيلي فقط لا الفن بصفة عامة^(٢٣).

للوهلة الأولى يبدو رفض أفلاطون للفنون غير منطقي، لأنه لا يوجد فن يقوم على مجرد محاكاة ولا شئ سواها. إن اعتراض أفلاطون على فن المحاكاة يعود إلى الصورة المنطبعة في ذهنه عن المنحى الأسطوري الذى إتخذه الفكر الإغريقي لعدة قرون، فهو المنحى المتبع والسائد حتى القرن الخامس. لقد أثار هذا الشغف بالأسطورة عواطف الإغريق أكثر مما ينبغي برأى أفلاطون. وحتى عندما بدأوا يفكرون بأسلوب رمزى أو فلسفى ظل تفكيرهم منغمساً فى الأسطورة بكل صورها المجازية والشعرية التى عبروا بها عن حقائق غاية فى الأهمية والدقة. وهذا ما يدينه أفلاطون. فعندما يكرس نفسه للبحث عن الحقيقة ويركز فكره فى عملية السعى إليها من خلال الديالكيتك، يجد المدخل الأسطوري عقبة فى طريقه مما يستلزم نقضه، وهكذا انتصر أفلاطون لفكره الرياضى على روحه الشعرية.

ومع ذلك فمن الملاحظ أن أفلاطون قد اضطر لتقديم بعض التنازلات لصالح أسلوب التفكير الأسطوري الموروث والذى سبق أن رفضه. فهو نفسه يستخدم الأسطورة. وهنا لزام علينا أن نوضح ميل أفلاطون إلى التلويين والتنويع فى توظيف الأسطورة لتأييد أو تفنيد نقطة ما خيالية أو عاطفية. ثم نجده يحاول الوصول إلى نفس النتيجة بالتفكير العقلانى الصارم. وبعض هذه الأساطير بالنسبة له ليست مجرد قصص توضيحية تسرد على نحو مباشر وبسيط، لأنها فى إطار

(٢٣) عن نظرية أفلاطون فى الفن والشعر راجع:

W.C. Grenc, "Plato's view of Poetry", HSCPh XXIX (1918) pp. 1-76.

وأنظر د. محمد صقر خفاجة: النقد الأدبى عند اليونان، ص ٨١-١٠٣.

عمله الفنى إرتدت ثوبا قشيباً. مثال ذلك الأسطورة التى يرونها بروتاجوراس فى المحاوراة التى تحمل اسمه عنواناً بمناسبة الحوار حول التطور الحضارى. فهو يعلل هذا التطور بتباين الأدوار التى لعبها كل من إيميثيوس وبروميثيوس فى بداية التاريخ البشرى. فمع أن بروميثيوس قد رسم خطة مختارة، إلا أنه ترك مهمة التنفيذ لأخيه العبى إيميثيوس الذى أفسد هذه الخطة بتصرفه الأخرق. من هنا يبدأ أول الخيط أو مكنى السر فى نجاح وفشل البشر بين الحين والآخر. وفى محاوراة "فايدروس" يشرح سقراط كيف تم اختراع حروف الأبجدية فى مصر على يد الإله توت الذى يتحدث عنها ويصفها بأنها "أكسير الذاكرة والحكمة"، بينما هى لدى إله آخر هو تاموس غير مقبولة على أساس أنها سوف تصيب ذاكرة الإنسان بالكسل وتعلمه النسيان^(٢٤). وهذا موقف يشبه إلى حد كبير ما يتردد بين الناس فى أيامنا هذه حول التطور الهائل فى تكنولوجيا المعلومات مع مطلع القرن الحادى والعشرين

وفى محاورات "جورجياس" و "فايدون" و "الجمهورية" يستخدم أفلاطون ثلاثة أساطير تختلف فيما بينها فى التفاصيل، ولكنها جميعاً تتصل بموضوع الحشر والبعث وتواب الأخيار وعقاب الأشرار فى الحياة الأخرى. ولقد أولى أفلاطون هذه الأساطير عناية قد تفوق بقية أجزاء الحوار، فخلع عليها من الإتقان والدقة بل والشاعرية الشئ الكثير. بيد أن جاذبيتها الأخذاة تعود بالأساس إلى خصوبة الخيال الذى يقبع وراء وصف أفلاطون لعالم ما بعد الموت ولاسيما فى "الجمهورية"، عندما يقول إن روح إر الأرمينى تركت جسدها وتخلصت منه لتلقى ليس فقط الثواب - الذى قد تناله أرواح أخرى - بل سر الإبعثات من جديد. عندما تختار كل روح الشكل المادى الذى تود أن تلبسه لتعود مرة أخرى للحياة الديا metapsychosis. فهنا يلجأ أفلاطون إلى الموروث الأسطورى الشائع - الذى ليس بالضرورة مرتبطاً بآلهة الأوليمبوس - لكى يوضح فكرته عن تناسخ الأرواح

ولعله قد أفاد من تعاليم بيثاجوراس وإمبيدوكليس التى عرفها بنساروس وسيطرت على عبادات الأسرار فى إليوسيس. ومن المقطوع به أن سقراط قد عرف هذه الأفكار وآمن بها جملة - لا تفصيلا - أى إعتقد بأنها صادقة فى مجموعها، وإن تحفظ على بعض النقاط فيها. هذه المعتقدات الأسطورية نفسها هى التى ينتقها أفلاطون ويصوغ منها فلسفته الكونية، وكذا مفهومه عن التناسخ فى كل من "فايدون" و "الجمهورية".

ومن الواضح أن وظيفة الأساطير هنا تلخص فى تأكيد النتائج التى لا يمكن تثبيتها بالحوار وحده، تماما كما نفعل فى حديثنا اليومى عندما نختم أقوالنا بالحكم والأمثال الشعبية السائرة. فعندما يصف أفلاطون عذاب الأشرار فى الآخرة يبرهن - مستبقا فى ذلك دانتى - أن هذا العذاب ليس مجرد العقاب اللاتق والجزاء الوفاق لما إقرؤوا من ذنوب فى دنياهم، بل هو جزء من طبيعتهم أى أنهم خلقوا للمعاناة التى لا يمكن فصلها عن أساليبهم الخبيثة فى الحياة. فالأسطورة عند أفلاطون لا تصلح موضوعا للمعرفة ولا للجدل، لأنه لا يمكن إقامة الدليل الحسى على وجودها، بل هى قصة تضم فى ثوبها الخيالى الفضفاض حقيقة أساسية معينة. ويكمن سر اعتقاد الناس وإيمانهم العميق بأساطير العذاب والثواب فى العالم الآخر ليس فقط فى أن هذه الأساطير تصر بشدة على التفرقة بين الخير والشر، بل أيضاً فى أنها تشبع رغبة الناس الملحة فى البقاء بعد الموت على نحو أو آخر ومهما كانت صورة هذا البقاء.

صفوة القول إن الأساطير الأفلاطونية لا تقرنا فحسب من الشعر، بل هى نفسها ضرب من الشعر. وقد يكون أفلاطون صادقا فى طرده للشعراء من مدينته الفاضلة، بيد أنه لم يستطع التخلص من الشاعرية المسيطرة على روحه وفنه. تلك الشاعرية التى بدونها ما كان ليصل إلى نتائج حاسمة فى محاوراته. قد تميل كفة الميزان لصالح الجانب الأخلاقى فى أدب وفلسفة أفلاطون، إلا أن التناقض بين الفلسفة والشعر عنده ظل مسألة عويصة لم تحسم قط، مع أنه قد يلجأ إلى الشعر أحيانا ليؤيد أو يفسر بعض القضايا الفلسفية. المهم أنه

طل للنهائية متأرجحا بين هذين الجانبين فى عبقريته

وحنينا إلى جيب مع هذا التناقض الأفلاطونى الخلاق بين الفلسفة والشعر تأتى مسأله أخرى لا تقل تعقيدا ونعنى الحب. والحب الأفلاطونى لا يحصر فى علاقة الرجل بالمرأة، بل يمتد ليشمل حب الرجل للرجل أى الحب المثلى. ويبدو أن أفلاطون قد إتبع رأى أستاذه سقراط، الذى فيما يرجح كان يميل إلى تأييد هذا النوع الثانى من الحب وجدير بالتنويه أن مثل هذا الحب قد لا يسوء سوى بالإدانة إبان القرن الرابع، لا سيما إذا بلغ حد العلاقة الجسدية. بيد أن الأمر لم يكن كذلك إبان القرن الخامس. إذ كان الناس - ولا سيما فى الوسط الأرستقراطى - لا يتخرجون فى الحديث عنه صراحة. ومن ثم فإن اهتمام أفلاطون به قد يكون متمشيا مع إتجاهه العام أى الحديث عن الماضى وإعادة تجسيده بهدف معالجة المشكلات المعاصرة. وفى محاورتى "السياس" و "خارميدس" لم يخف أفلاطون حقيقة أن سقراط كان يميل إلى صحبة الغلمان، هيلى القسمات، بل كان يجذب إجلابا للحديث معهم ويشده إليهم شئ ما. وبالطبع نحن نستبعد أن يكون سقراط قد ذهب إلى أبعد من ذلك. ولزام علينا هنا أن ننوه إلى أنه فى مجتمع كان الشبان فيه يمارسون التمرينات الرياضية عراة (من هنا إسم المكان نفسه جمناسيون Gymnasion أى الجمنازيوم ويعنى حرفيا المكان الذى يتعرق فيه المرء) بعد أن يدلوكوا أجسادهم بزيت الزيتون لم يكن أمرا إداً أو عجبا أن تشيع عبادة كمال وجمال الأجسام. وليس سقراط إذن فريدا فى إظهار شغفه بجمال الغلمان. وقد رأينا أن أريستوفانيس فى مسرحية "السحب" قد لمح إلى هذا الميل عند سقراط الذى إتهم فى نهاية المطاف بإفساد الشباب. المهم أن كل ذلك الجدل واللغط كان كافيا لأن يدفع أفلاطون إلى معالجة الموضوع بجديّة وحزم وعنده يتحول الميل السقراطى البسيط إلى نظام متكامل ومقنن يزرع على عرشه الحب الذى يغذى الروح ويخلدها. وهذا هو موضوع محاروة "المأدبة".

فحول وليمة حافلة تستمر حتى الفجر يتناقش خمسة من الأصدقاء حول موضوع

الحب، وفي وقت لاحق ينضم إليهم سقراط وألكيباديس وبعد أن يعرض كل منهم رأيه في الحب تتوافر لدينا صورة متعددة الجوانب له. يبدأ فايدروس الشاب الجميل بالحديث فيربط بين الحب والشرف، قائلا بأن الحب قد يصل إلى حد التضحية بالنفس كما حدث في حالة ألكيستيس (الأسطورة مرة أخرى). ويفرق باوسانياس بين نوعين من الحب أحدهما سماوى والآخر ديبوى أو ترابى وهو شعبى شائع، إلا أن المتحدث نفسه يجسد النوع الأول على إعتار أنه الأرقى. وبعد أن يطرح كل من أريكسيماخوس وأريستوفانيس وأجاثون وجهات نظرهم يدخل سقراط ويحكي كيف أنه ذات مرة التقى بديوتيميا المرأة المقدسة (أو حرفيا التي كرمها الإله زيوس) في مانتينيا فعلمته أن يسمو فوق الجمال الجسدى إلى حب الجمال الخالد، بل أن يتطلع دوما إلى عالم الخلود. وعندئذ يندفع ألكيباديس المخمور - فيما يبدو - ويتحدث عن حبه لسقراط. ويستمر الحديث حتى تبزغ أشعة الشمس فيذهب بعض الأصدقاء لينابوا قسطا من النوم، بينما يعود سقراط إلى مجادلاته. وإذا كانت "المأدبة" ترفض الأشكال الدنيا من الحب، فإنها تتوج الحب السامى باعتباره مصدرا رئيسيا للإلهام والفعل النبيل.

وتدور محاوره "فايدروس" فى الريف، حيث يتحاور سقراط وفايدروس فى ظل شجرة على ضفة مجرى مائى عن الحب والخطابة. ومع أن المحاوره تمزج الموضوعين بمهارة فائقة إلا أن التركيز ينصب على موضوع الحب. وهنا تتناول المناقشة جانبى الحب أى الحب السامى والحب السافل: ويعالج المتحدثان الجانب الأول فى ضوء مقطوعة للخطيب لىسياس تتحدث عن الحب الرخيص، الذى لا يجد سقراط صعوبة فى رفضه وصولا إلى الحب الأسمى الذى يعتبره قوة خلافة. ويقول سقراط إن الروح عربة يجرها حصانان أحدهما حامح لا يمكن السيطرة عليه، والآخر متأنى يبحث عن أفضل الطرق ويتقى أسمى الأشياء. والروح قادرة على هذا الإتجاه الثانى ودليلها فيه هو الحب، الذى إذا سارت وراءه واتخذته قائدا ومرشدا دخلت العالم غير المرئى أى دنيا الحقيقة. فالحب هو القوة التى تضع الروح على الطريق السليمة، وبدون الحب فإن السعى إلى حياة أفضل سيكون أصعب مما هو عليه الآن

علينا إذن أن نقرأ محاورات أفلاطون بوصفها أعمالاً أدبية، فذلك لن يعوقنا عن فهم آرائه الفلسفية بل سيزيدها وضوحاً. وسنلاحظ أنه لا نظير لهذه المحاورات من حيث شفافية ورشاقة لغتها، وكذا تنوع أساليبها وسلاسة مسراها. وجدير بالذكر أن أفلاطون يمثل قمة النثر الأدبي في أثينا، ولذلك حظى بكونه صاحب أفضل النصوص النثرية التي تدرس في الجامعات الحديثة والمعاصرة، مثله في ذلك مثل يوليوس قيصر بالنسبة للغة اللاتينية فهو صاحب أصفى نثر لاتيني. الجمل في محاورات أفلاطون متابعة و متموجة في هدوء، وسابحة في لين مهما كان الموضوع عويصاً أو مبهماً. ومهما عظمت إنجازات الفلاسفة السابقين على أفلاطون في إيجاد الأداة اللغوية الصالحة للفلسفة فإن أفلاطون قد تفوق عليهم جميعاً، لأنه توصل إلى لغة مدهشة تماماً من حيث ملاءمتها التامة للحوار. وهي لغة لا تفتقر إلى الوضوح ويمكن إستيعابها بسهولة، مع أن أفلاطون يتعامل مع أفكار ليست بهذا الشبوع والذبوع. والغريب أنه كلما إزدادت أفكاره تعقيداً إزدادت مفرداته تبسيطاً. وكان يؤمن إيماناً راسخاً ومن البداية أن الفكر الجري يحتاج إلى ألفاظ شفافة متسقة الترتيب سلسلة الجريان. ولقد وصف أرسطو (شذرة ٧٣) لغة أفلاطون فقال إنها تقف في منتصف الطريق بين النثر والشعر^(٢٥).

(٢٥) عن أفلاطون بوجه عام أنظر الدراسات الحديثة التالية:

- A.E.Taylor, Plato the man and his work. Methuen & Co. Ltd, Reprint 1969.
G. Xenophon Santas, Socrates: Philosophy in Plato's Early Dialogues, Routledge & Kegan Paul 1979.
I.M. Crombie, An examination of Plato's doctrines. 2 vols. London 1962-1963.
R.K. Sprague, Plato's use of fallacy. London 1962.
H. Thesleff, Studies in the style of Plato. Helsinki 1967.
A. Ev. Moutsopoulos, "Rhétorique et Sophistique Artistiques selon Platon", Parnassos AZ, (1995), pp. 5-12.

ولقد ظهرت في اللغة العربية ترجمات عدة ودراسات كثيرة عن أفلاطون. ولكنها في مجملها تتناول فيلسوفاً لا أديباً. ومن ثم رأينا أن نكتفى هنا بالإشارة فقط إلى أهم من تناولوا هذا الموضوع وهم يوسف كرم، ود. عبد الرحمن بدوي، ود. زكي نجيب محمود، د. فؤاد زكريا، د. أميرة مطر، د. عبد الغفار مكاوي، د. عزت قرني ود. مصطفى الشار وغيرهم، ويمكن الرجوع لمؤلفاتهم لمن يريد الإطلاع بالتفصيل عن مبادئ أفلاطون الفلسفية.

٤- (أرسطو باحثاً موسوعياً :

أرسطو هو أعظم تلاميذ أفلاطون، ومنافسه الأوحى فى التربع على عرش الفلسفة، وهو أشهر مفكر فى تاريخ الإنسانية. ولكنه من ناحية أخرى أقل من أستاذه أهمية فيما يتعلق بالنتاج الأدبى الإبداعى، وإن كان بحق مؤسس علم النقد الأدبى، بل صاحب أكبر تأثير من بين جميع أرباب التنظير للأدب عبر مختلف عصور التاريخ الإنسانى والعالمى.

ولد أرسطو عام ٣٨٤ لأب يعمل طبيباً فى ستاجيروس (التي تسمى الآن ستاجيرا) فى خالكيدىكى بطراقيا. جاء إلى أثينا عام ٣٦٧ وتلمذ على يد أفلاطون وبقي عشرين عاماً يدرس فى الأكاديمية. وبعد موت الأستاذ رحل أرسطو إلى ميسيا حيث عاش مع هيرمياس طاغية اتارنيوس الذى كان صديقاً لأفلاطون وتبادل معه الرسائل. عامله هيرمياس معاملة ودية للغاية وزوجه من بيثياس بنت أخيه أو أخته وابنته بالتبني. وبعد مقتل هيرمياس عام ٣٤٢/٣٤١ ذهب أرسطو إلى مقدونيا ليعيش فى بلاط فيليب الثانى، حيث كان والد أرسطو فى الأصل طبيب الملك أمينتاس الثانى. المهم أن أرسطو شغل فى قصر فيليب الثانى منصب معلم الأمير الصغير، الذى سيصبح فيما بعد القائد الأشهر الإسكندر الأكبر، وكان حينذاك يناهز الخامسة عشر. وفى عام ٣٣٥/٣٣٤ عاد أرسطو إلى أثينا وأسس مدرسته المسماة بإسم معبد الإله أبوللون ليكيوس Lykeios أى الليكيون Lykeion (ومن هنا جاء إسم الليسيه Lycée بالفرنسية). وكانت مدرسة الليكيون الأرسطية هذه على الأرجح تقع فيما بين صخرة ليكايتوس وإليسوس Ilissos. وفى هذا المكان إستأجر أرسطو بعض المباني وأقام مدرسته التى كانت تضم فناء مغطى إستخدمه الأستاذ وتلاميذه ممشى peripatos يتجولون فيه أثناء الدراسة، ومن ثم عرف أتباع أرسطو بالمشائين peripatetikoí.

هنا فى هذه المدرسة جمع أرسطو العديد من المخطوطات، وكون مكتبة تعد أنموذجاً رائداً لكل المكتبات فى العالم القديم من بعده. وضمت هذه المكتبة خرائط عديدة ومتحفاً

كبيراً ووسائل إيضاح مختلفة تستخدم في التدريس. ويروى أن الاسكندر الأكبر قد أهدى أستاذه أرسطو مبلغ ثمانمائة تالنت معونة سخية تساعد على جمع وشراء هذه المقتنيات. ويقال كذلك إن هذا العاهل المقدوني قد أمر الصيادين والمغامرين في البر والبحر أن يحضروا إلى أرسطو كل ما يصادفهم من عجيب الأحياء والأشياء التي يمكن أن تكون مادة علمية خام تفيد الفيلسوف العالم لكي يجري عليها أبحاثه وتجاربه. ولقد قضى أرسطو الثمانية عشر سنة التالية لوصوله إلى أثينا في نشاط دؤوب معلماً ومؤلفاً. وبعد موت الاسكندر الأكبر ووصول الحزب الأثيني المعادي لمقدونيا إلى الحكم، غادر أرسطو المدينة متجهاً إلى خالكيس حيث مات في صيف ٣٢٢ بمرض في الجهاز الهضمي. وتنقل الروايات القديمة صورة ملامح أرسطو فنراه أصلع، نحيل الساقين، ضيق العينين، أثلج اللسان، ولكنه بصفة عامة مهنّدم الهيئة، ويتميز بالميل إلى السخريّة. وتنص الوصية التي تركها أرسطو على عدم بيع عبيده، بل تأمر باعتاق بعضهم مما يدل على أنه كان كريم الطبع طيب القلب.

شملت مؤلفات أرسطو كل فروع الثقافة وغطت جميع ميادين العلم، فيما عدا الرياضيات والموسيقى. تتراوح الأعمال المنسوبة إليه من ٤٠٠ إلى ١٠٠٠ مؤلف. وبالطبع فإن هذه الأرقام تشمل أعمالاً تنسب إليه خطأ، إذ لم تصلنا من مؤلفاته سوى ٤٧ كتاباً. ومن الملاحظ أنها مؤلفات لم تكن كلها على الأقل معدة أصلاً للنشر، بيد أنها أكثر صقلًا وعمقاً من أن تكون مجرد تسجيل لمحاضرات هذا المعلم. وقد تكون "مذكرات" memoranda دونت للطلبة الذين فاتهم فرصة متابعة هذه المحاضرات. أي أنها مدونات قصد بها أن تحفظ بدقة ما لم يكن بالإمكان لأية ذاكرة بشرية عادية أو حتى لمذكرات طلابية أن تسعه.

وتظهر كتابات أرسطو إبتعاداً مطرداً عن تأثير أفلاطون الطاغى في باكورة إنتاجه. فأرسطو قد بدأ التأليف بتقليد أستاذه إذ كتب محاورات هو أيضاً. وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على أن أية محاولة لرسم الخطوط العريضة لفكر أرسطو لا بد وأن تبدأ من إرتباطه الأولي بأستاذه أفلاطون وإلتصاقه بمبادئه وبروح الأكاديمية، التي تتلمذ فيها ردحاً طويلاً من الزمن. ولقد كان أرسطو "أيونياً" بكل معاني الكلمة، أي باهتماماته الواسعة في ملاحظة

وتتبع عالم المتغيرات. لقد أحس بأنه لا يستطيع أن يقتنع اقتناعاً تاماً بنظرية أفلاطون عن وحود المثل الأزلية المستقلة أو أن هذه المثل ثابتة لا تتغير - كما ظن خطأ أن أفلاطون قال بذلك - فلم يقبل هذا تفسيراً لحقائق التغير والحركة في هذا الكون. أما عن المرحلة الأخيرة في الفكر الأفلاطوني الذي حلت فيه الأرقام محل المثل تفسيراً للوجود، فلم يقبل به أرسطو أيضاً، إذ إنه شغف بنظريات يودوكسوس وكالليوس الفلكية. ولم يتحقق أرسطو من أن الرياضيات يمكن أن تكون أساساً للعلوم الطبيعية، حيث أن الدقة الرياضية تعتبر حجر الزاوية في هذه العلوم. وكان أقصى نجاح حققه أرسطو في مجال العلوم هو ما أنجزه في البيولوجيا أي علم الأحياء أو ما كان يسمى في العالم القديم "التاريخ الطبيعي" لأنه لا يعتمد - على الأقل في مراحل تطوره الأولى - على الرياضيات كثيراً. إذ يعتمد أرسطو في هذا المجال على الملاحظة الدقيقة والمنطق المجرد. وربما كان اتجاه أرسطو إلى البيولوجيا إحياء أفلاطونيا، لأن أحد تلاميذ الأكاديمية أي سيبوسيوس قد أدلى بدلوه في هذا المضمار. وعلى أية حال فإن المدرسة الأيونية هي بلا شك صاحبة التأثير الأكبر في هذا الجانب من الفكر الأرسطي. إذ عرف عن أتباعها الشغف بمعرفة كل أنواع الظواهر الطبيعية. وفي الحقيقة لم يكن هناك شيء يستعصى على تطلعات أرسطو العلمية ومقدرته البحثية، صغر هذا الشيء أم كبر، فكل ما تقع عليه عيناه أو يتطرق إليه ذهنه يشير عنده شهية الدراسة والتمحيص. وهذا ما جعله يجمع مادة ضخمة عن نظم المدن الإغريقية وتاريخ المسرح بل وتاريخ الألعاب البيئية^(٢٦).

وتماز عقلية أرسطو بخاصيتين بارزتين أولاهما عدم التطرف. فهو في نظريته عن المعرفة ليس عقلانياً صرفاً ولا تجريبياً بحتاً، بل يعترف بدور كل الحواس وكذا المقدرة الذهنية

(٢٦) رأينا أن برحقى الحديث عن أرسطو ومؤلفاته ودراساته الأدبية وتصنيفاته وكذا قوائمها التاريخية ليكون بمثابة تمهيد في الباب التالي للعصر السكندري. ولكننا ننوه هنا إلى أن كتابه "دستور الاثنينين" - المكتشف على بردية من مصر في أوائل القرن العشرين - قد ترجمه د طه حسين عن اللغة العربية على الأرجح وأعاد الأب أوغسطس برسار ترجمته مؤخرًا عن اللغة الإغريقية ونشرته اللجنة الدولية لترجمة الروائع، بيروت ١٩٧٧.

فى إكتساب المعرفة. وبالنسبة للميتافيزيقيا لم يكن روحانيا خالصا ولا ماديا تماما، لأنه يعترف بمطالب كل من العقل والجسد على أساس أنهما وجهان لعملة واحدة. وفى مجال الأخلاقيات لا يدافع أرسطو عن اللذة، ولا يهجرها زاهدا أو منفرا منها. أما فى السياسة فلا يمكن تصنيفه على أنه أرسطوقراطى أو ديموقراطى، لأنه يدافع عن حكم الطبقة الوسطى. وبالنسبة للخاصية الثانية التى تتميز بها عقلية أرسطو فهى الدقة المتناهية والقدرة الفائقة على التصنيف العلمى. فإليه ندين نحن المحدثين - ضمن أشياء أخرى كثيرة - بتصنيف العلوم إلى نظرية وتطبيقية. وإلى هذه العقلية الأرسطية المنظمة تدين الفلسفة إبان تاريخها المتصل عبر كل العصور بالمصطلح الفلسفى الدقيق. فإننا بالفعل وإلى يومنا هذا عندما نتحدث أو نكتب فى الفلسفة نستخدم المفردات الأرسطية مثل: العام والخاص، الكلى والجزئى، المقدمة والنتيجة، الموضوع والمحمول، الشكل والمضمون، الاحتمال والواقع، وهلمجرا. وينطبق نفس الشئ على مجال النقد الأدبى فلا زالت كتب النقاد المحدثين مليئة بالمصطلحات الأرسطية والتى فى الواقع لا غنى لنا عنها مثل: المحاكاة، الوحدة الدرامية العضوية، العقدة والحل، التطهير، وما إلى ذلك.

ولا يتسع المجال لأن نعالج بالتفصيل إسهام أرسطو فى الأدب والنقد العالميين، ونكتفى فقط بالإشارة إلى أن أهم الكتابات التى خلدت إسم هذا الفيلسوف فى هذين المجالين هما كتاب "فن الشعر" Peri Poietikes و "الخطابة" Peri Rhetorikes، فالأول يضع القواعد والقوانين الأولية للنقد الأدبى علماً منهجياً مستقلاً. وكان من المفروض أن يعالج فيه أرسطو إلى جانب التراجيديا والملحمة المسرح الكوميدي أيضاً ولكن الجزء الخاص به فقد ولم يصل إلينا. أما ما جاء بالكتاب عن الملحمة فهو أيضاً مقتضب، ومن ثم يسود الاتجاه إلى اعتبار كتاب "فن الشعر" دراسة فى التراجيديا بصفة أساسية. ويعد هذا الكتاب بحق أكثر كتب أرسطو تأثيراً فى الفكر العالمى لأنه النبع الأصلى الذى نهل منه كل من تلاه وستر سطرًا فى مجال النقد الأدبى أو التنظير للأدب بصفة عامة. وبالنسبة لكتاب "الخطابة" فهو يقدم تحليلاً عن الوسائل التى يصبح بها الكلام مقنعا، فهو يدرس طرق الجدل وكيفية إثارة عواطف الناس، كما أنه يعالج موضوع الأسلوب واللغة. وعن هذا الكتاب يقول

الدكتور عبد الرحمن بدوى فى مقدمة ترجمته له "على الرغم من مرور أكثر من ثلاثة وعشرين قرناً على هذا الكتاب، فلا يزال حتى اليوم عمدة الباحثين فى الخطابة والبلاغة، ولا نعلم فى تاريخ الكتابة فى هذين الفنين ما يفوقه حتى يوم الناس هذا"^(٢٧). وقد احتفى العرب القدامى بهذين المؤلفين الأرسطيين أكثر من غيرهما إذ ترجموهما وعلقوا عليهما وخصوصهما وردوا عليهما فى بعض النواحي. ثم نقل هذا التراث العربى الأرسطى إلى اللغة اللاتينية فكان له أكبر الأثر على أوروبا الناهضة^(٢٨).

وفى الواقع لا يتسع المجال لتناول نظرية أرسطو فى الفن والأدب بصفة عامة والتراجيديا بصفة خاصة، ولا للتعرض للشروح المختلفة والتفسيرات المتباينة

(٢٧) د. عبد الرحمن بدوى: الخطابة لأرسطو (ترجمه عن اليونانية وعلق عليه د. عبد الرحمن بدوى) دار الرشيد للنشر بالعراق ١٩٨٠، المقدمة ص ٢٠). وقارن.

W.M.A. Grimaldi, Studies in the philosophy of Aristotle's Rhetoric. Wiesbaden 1972.

وبوقشت فى جامعة القاهرة رسالة الماجستير التالية: نشوى ضيف الله جمعة. دراسة مقارنة لمعهمم الأسلوب فى الخطابة عند أرسطو وإس سيبا. كلية الآداب - جامعة القاهرة ١٩٩٧.

عن نظرية أرسطو فى الفن والشعر عامة والتراجيديا بصفة خاصة أنظر:

S.H. Butcher, Aristotle's theory of Poetry and fine arts, London 1894, New York reprint 1951.

G.F. Else, Aristotles' Poetics, The Argument. Harvard 1957.

J. Jones, On Aristotle and Greek Tragedy. Chatto and Windus, London 1962.

ولا يمكن حصر كل ما كتب عن أرسطو الفيلسوف فى اللغة العربية فقد سأل إهتماماً كبيراً من دارسى الفلسفة فى مصر والعالم العربى. بيد أن دوره فى التطوير للنثر الأدبى والبلاغة لم يلق بعد العناية الكافية وذلك بغض النظر عما كتب عن "فن الشعر" ونظرية الدراما الأرسطية. ويمكن الحديث عن "أرسطو العربى" راجع عبد الرحمن بدوى، أرسطو عند العرب دراسة وبصوص غير منشورة، الطبعة الثانية. وكالة المطبوعات. الكويت ١٩٧٨. وهناك دراسات عديدة فى هذا المجال ونكتفى بالإشارة إلى أحدثها ومنها الكتاب التالى بليونانية الحديثة:

G.D. Ziaka, Aristote dans la Tradition Arabe, Thessalonica. 1980.

E. Olson (ed.), Aristotle's Poetics and English Literature. Chicago 1965. (٢٨)

J.M. Bremer, Hamartia, Tragic error in the Poetics and in Greek Tragedy Amsterdam 1968.

B.R. Rees, "Pathos in the Poetics of Aristotle" G & R 19 (1972), pp. 1-11.

T.C.W. Stinton, "Hamartia in Aristotle and Greek Tragedy" CQ n.s. 25 (1975), pp. 221-254.

لهذه النظرية، ولا لرصد تأثيرات أرسطو في عالم النقد الأدبي ولا سيما النقد المسرحي منذ العصر الروماني ومرورا بالعصور الوسطى وعصر النهضة وإلى يومنا هذا. نترك كل ذلك للكتب المتخصصة في النقد الأدبي. ولكننا على أية حال نغتنم هذه الفرصة لكي ننبه الأذهان إلى نقطتين مهمتين. الأولى أننا لا يمكن أن نستوعب طبيعة الشعر الإغريقي ووظيفته - ولا سيما التراجيديا - دون الرجوع إلى أرسطو وكتابه "فن الشعر". أما النقطة الثانية فهي أننا لا نقبل الاحتكام إلى أرسطو وحده في تقييمنا للتراجيديا الإغريقية وبعبارة أخرى لا يصح أن نعتبر القواعد الأرسطية في الكتابة الدرامية ميزاناً حساساً ومنفرداً نزن به كل صغيره وكبيرة في المسرح الإغريقي وغيره وندين هذه المسرحية أو تلك لأنها أغفلت أو أهملت قاعدة أرسطية ما. ذلك أن أرسطو قد عاش بعد ازدهار التراجيديا الإغريقية بحوالى قرن من الزمان، فقواعده قد جاءت في فترة لاحقة للتراجيديا إذن ولا يصح تطبيقها على الأخيرة بأثر رجعي أو بحرفية متزمتة. والأفضل أن ندرس التراجيديا الإغريقية من جميع جوانبها المختلفة وفي إطار عصرها وملابساته الفكرية والاجتماعية والسياسية، ثم نقبس من كتاب "فن الشعر" لأرسطو ما يهدينا إلى فهم هذا الجانب الفني أو ذاك. ينبغي أن نوظف "فن الشعر" لأرسطو إذن كمصباح كشاف يضيئ لنا ما يغمض علينا في دهاليز الفن المسرحي^(٢٩).

(٢٩) راجع أحمد عثمان: قاع البحثية، في أماكن متفرقة. ومن أحدث الدراسات عن أرسطو أنظر.

D.J. Allan, The Philosophy of Aristotle. 2nd ed. London 1970.

J.L. Ackrill, Aristotle the Philosopher. Oxford 1981.

A. Edel, Aristotle and his philosophy. Chapel Hill 1982.

A. Kenny, The Aristotelian Ethics. Oxford 1978.

A.O. Rorty, Essay on Aristotle's Ethics. Berkeley & Los Angeles 1980.

J.D.G. Evans, Aristotle's concept of dialectic. Cambridge 1977.

G. Morpargo - Tagliabue, Linguistica e stilistica di Aristotele. Rome 1967.

الفصل الثاني

علم التاريخ

١- من الأساطير إلى الحقائق

بصفة عامة تعنى كلمة "هستوريا" *historia* فى اللغة الإغريقية - وتكتب فى اللهجة الأيونية هكذا *historie* ^(٣٠) - إما "البحث" أو "التقصى". ولقد بقى هذا المعنى القديم فى تسمية علم الأحياء. "البحث فى الطبيعة" أو "التاريخ الطبيعى" وباللاتينية *historia naturalis*، وهى تسمية لازالت تستخدم حتى يومنا هذا. وبالطبع كانت هناك محاولات بدائية مبكرة لكتابة تاريخ حولى محلى هنا وهناك فى بلاد الإغريق. بيد أن فن كتابة التاريخ بلغة أدبية ودقة علمية لم يبدأ قبل القرن السادس وفى أيونيا.

ومن أوائل الأسماء التى نسمع عنها فى هذا المجال كادموس بن باندليون من ميليتوس الذى ألف كتاباً عن إستمعار ميليتوس وأيونيا بصفة عامة. وهناك فيريكيديس بن بابيس من سيرا (سيروس) الجزيرة التى تقع قرب ميلوس، وكان معاصراً للحكماء السبعة ^(٣١) أى عاش فى بداية القرن السادس. قيل إنه كتب خمسة أو سبعة أعمال سرديّة عن أنساب الآلهة، فهى إذن أعمال أسطورية تعالج أصل وأنساب الآلهة مما يشى بأن فيريكيديس كان يسير على درب هيسودوس. وبعد ذلك تأتى مجموعة الكتاب المعروفين بإسم "اللوجوجرافيون" *Logographoi* وكانوا فى أغلبهم أيونيين أيضاً. والمعلومات التى وصلتنا عنهم غير مباشرة، ومنها عرفنا أنهم يمثلون محاولة بدائية لتنظيم المادة الأسطورية أى الروايات المبعثرة شتاتاً هنا وهناك. ولقد واصل هؤلاء الكتاب السير على منوال الموروث الملحمى التقليدى متبعين فى نفس الوقت التصنيف والترتيب القائمين على التناسل والأنساب. ومن أسماء مجموعة الكتاب هؤلاء نذكر سكيلاكس من كارياندا وأكوسيلائوس من أرجوس وخارون

(٣٠) أحمد عثمان: "طه حسين ومستقبل الثقافة الكلاسيكية فى مصر والعالم العربى". الكتاب التذكارى لطفه

حسين، (كلية الآداب - جامعة القاهرة ١٩٩٨)، ص ٦٨٧-٧٧٠.

(٣١) أنظر أعلاه. الباب الثانى، ص ١٣٢ حاشية رقم ١.

من لامبساكوس وديونييسيوس من ميليتوس وهيكتاتايوس من ميليتوس أيضا. ومما يروى أن الإمبراطور الفارسي داريوس استخدم سكيلاكس لإجراء أبحاث جغرافية معينة ربما إنتهت به إلى رسم خريطة periplous أو بالأحرى تصوير مسار رحلة بحرية إلى بلاد العرب.

ولنتوقف قليلا عند جهود هيكتاتايوس المولود حوالي عام ٥٢٥، فقد كان جغرافيا هو أيضا، وحظى بشرف أن يستشهد به هيرودوتوس كثيرا. كان نشطا في السياسة فيما بين ٥٠٠ و ٤٩٤ بوصفه وطنياً متمرداً على الفرس وقدخلهم في الشئون الأيونية. كتب مؤلفين وبقيت لنا منهما بعض الشذرات. ففي كتابه "الأنساب" حاول أن يخلص البشر بما سبق وإحتكره الآلهة عند هيسودوس. أما في الكتاب الثاني "دورة حول الأرض" Periodos Ges فقد أعطى وصفا جغرافيا لأجزاء من أوروبا وآسيا وأفريقيا مع بعض السمات التفصيلية لسكانها. ووصل به الإستطراد إلى أن تحدث عن طرسوس في إسبانيا من جهة والهند من جهة أخرى. وكان من الطبيعي أن يفوز البحر المتوسط بالجزء الأكبر من الكتاب. ويعتبر هيكتاتايوس مؤسس التاريخ، لأنه وضع أمام جيله صورة للماضي السحيق، ورسخ مبدأ أن الشعوب ينبغي أن ترى في إطارها الجغرافي. ومع أنه تعرض لانتقاد شديد من جانب خلفائه بسبب سوء تقديراته وعدم صواب أحكامه، وكذا كثرة نقوله وطول إستشهاداته أى حجم إستعاراته من الآخرين، فإن هذا لا ينفي أن هيكتاتايوس كان واعيا بطبيعة المادة التي يتعامل معها. إذ يقول (شذرة ١) "وهذا الذي أسجله هنا هو ما سمعته يروى على لسان آخرين واعتبرته حقيقيا. ذلك أن قصص الإغريق من الكثرة بحيث أنها لا تحصى وتثير الضحك". ولقد انتقد هيكتاتايوس "أنساب الآلهة" لهيسودوس في مؤلفه "عن الأبطال" (Herologia شذرة ١٩) لأنه قد ورد فيها أن أيجيتوس (مصر) هو الذي أتى إلى أرجوس بحثا عن بنات داناؤوس، والصحيح أن أبناءه هم الذين فعلوا ذلك وعددهم لا يمكن أن يصل إلى العشرين. ومن ثم "فأنساب الآلهة" تبدو مضحكة لأنها تتحدث عن "خمسين". وهو العدد الذي أخذ به أيسخولوس في "المستحيرات"، كما رأينا في الباب الثالث من هذا الكتاب.

٢- هيرودوتوس أبو التاريخ

كان خطيب روما المقوه شيشرون صاحب الفضل في إطلاق لقب "أبو التاريخ" *pater historiae* على هيرودوتوس^(٣٢)، فاعتمدته سائر الأجيال من بعد ذلك وإلى يومنا هذا. عاش هيرودوتوس فيما بين عامي ٤٨٥ و ٤٢٨. أم مسقط رأسه فهي مدينة هاليكارناسوس على ساحل آسيا الصغرى التى لم يستقر فيها بصفة دائمة لأنه كان كثير الترحال. سافر إلى كرميا على ساحل البحر الأسود، وإلى مصر عبر طريق فلسطين وصعد النيل حتى جنوب أسوان. كان من بين مؤسسى مستعمرة ثوريوى (Thourioi وباللاتينية Thurni) بجنوب غرب إيطاليا عام ٤٤٤ حيث أمضى هناك بضع سنوات. ولكنه كان يعشق مدينة أثينا أكثر من غيرها، فحصل على حقوق المواطنة فيها وعاش ردحا طويلا من الزمن هناك.

وإذا كنا قد حاولنا التعرف على طبيعة ملاحم هوميروس ووظيفتها من الأبيات الإستهلالية، فإنه يلزمنا أيضاً أن نلقى نظرة فاحصة على ما يقوله هيرودوتوس وهو يستهل تاريخه: "هذا تسجيل للبحث (أو التقصى *historie*) الذى قام به هيرودوتوس من هاليكارناسوس، لكى لا تنمحى أعمال الناس فى الماضى، وحتى لا تفقد حق التمجيد والتخليد الأعمال العظيمة والعجيبة التى قام بها الإغريق أو الأجانب، وقبل أى شئ آخر لماذا حارب كل منهم الآخر". فهدف هيرودوتوس الأساسى هو رصد العلاقات بين الإغريق والشعوب الأجنبية التى إنتهت إلى قيام الحروب الفارسية التى بلغت الذروة عام ٤٩٠ - ٤٨٠. وهو يرى ضرورة وضع هذه الحروب فى إطارها الصحيح، أى بدراسة الملابسات التى جعلت الإغريق يصلون إلى حالة الحرب مع الفرس. يبدأ هيرودوتوس تاريخه بالتهديد اللىدى إبان القرن السابع، ويستمر فى وصف هزيمة ليديا على يد قورش وخليفته داريوس وقمبيز، ثم يصل فى النهاية إلى إكسركسيس. ويبدى أبو

التاريخ إهتماما ملموسا بدراسة الفرس ويصف ممالكهم التى شملت بابل ومصر وكيف أنهم حاولوا فتح سكيثيا. ثم يتحول إلى أفريقيا ليخبرنا بهزيمة قمبيز هناك، ولكنه لا ينسى أن يعطى وصفا لسكان تلك المناطق. ويلاحظ أن هيرودوتوس فى الأجزاء الأولى من كتابه يتعرض بين الحين والآخر للتاريخ الإغريقى إبان القرن السابع والسادس. ولكنه ما أن يصل إلى صراع الفرس مع الأيونيين فى آسيا الصغرى حتى يتساوى قدر العناية التى يوليها لكل طرف من أطراف هذا الصراع. وفى الأجزاء الأخيرة من الكتاب يتحدث بالتفصيل عن المعارك والأحداث السياسية للحروب الفارسية. وهكذا فإن الأجزاء الأولى تمثل الخلفية الأساسية للأحداث التى تجرى فى الأجزاء الأخيرة. بيد أن هذه الخلفية مليئة بالإستطرادات التى تخرج إلى حد بعيد عن الموضوع الرئيسى. ومرد ذلك أن المؤلف لا يملك وسيلة الخواشى التى يتمتع بها الكتاب فى عصرنا الحاضر، ومن ثم كان عليه أن يضع كل ما يريد توصيله من معلومات فى المتن. يضاف إلى ذلك أن فن رسم الخرائط لم يكن معروفا آنذاك، وكان على المؤرخ الخبير أن يستعاض عنها بما ترسمه الكلمات من معان وصور.

وأهم من ذلك أن مفهرم هيرودوتوس للتاريخ أوسع بكثير من مجرد رصد الأحداث السياسية أو الوقائع العسكرية. كان على يقين من أن الملابس التى تحيط بالناس هى التى قد تدفعهم إلى هذا الاتجاه أو ذاك فى الحياة، ومن ثم فلا مفر من دراسة هذه الملابس بالتفصيل والدقة كلما أمكن ذلك. كان يعرف أن هناك ثلاث قارات هى أوروبا وآسيا وأفريقيا، ولكنه تشكك فى وجود المحيط الذى يحيط بالأرض كلها، ولم يؤمن بوجود الهيربوريين الذين قالت عنهم الأساطير إنهم يعيشون فيما وراء الرياح الشمالية (البورياس Boreas) حيث لا تطلع الشمس وتغيب إلا مرة واحدة فى السنة، وربما يقع هذا المكان فى المنطقة المعروفة الآن باسم "سيبيريا" فى روسيا. ويتحدث هيرودوتوس عن رحلات البحارة الفينيقيين حول ساحل أفريقيا. وأهم الظواهر التى لفتت نظره بصفة خاصة النيل وما يجلب

من طمى غرير تكونت منه الدلتا، إذ ظن أبو التاريخ أن مصبات النيل ستغلق ذات يوم بسبب غزارة هذا العلمى. وعندئذ ستولد مصر جديدة في البحر الأحمر، وقد يقع ذلك بعد عشرين ألف عام. وحرص هيرودوتوس على زيارة مواقع المعارك التي دارت إبان الحروب الفارسية.

والفائدة الكبرى التي جناها هيرودوتوس من رحلاته تتمثل في زيادة حماسه وفضوله لمعرفة السلالات، حتى أنه يعتبر بحق أول من وضع حجر الأساس في علم الأنثروبولوجيا أو بالتحديد الإثنولوجيا. وقد علل معظم الفروق بين الشعوب بالظروف الطبيعية، فهو القائل بأن وجوه الأثيوبيين مسودة بسبب وهج الشمس التي تقوى الجماجم أيضاً ونمخ الصلح^(٣٣)، وبذل هيرودوتوس جهداً هائلاً ونجحاً في تصنيف الشعوب وفق صفاتهم الجسدية ولغاتهم وعباداتهم وطقوسهم وطرائق حياتهم. وفي كل مرة يضرب لنا الأمثلة الصحيحة. فلاحظ مثلاً أن بعض أهل سكيثيا المقيمين في عسقلون كانوا لا يلتحون على غير العادة المتبعة في بلادهم الأصلية سكيثيا. ويدلل هيرودوتوس على ذلك عندما يستعير بعض الكلمات الأجنبية التي لا مقابل لها في اللغة الإغريقية. وحفظ لنا هيرودوتوس

(٣٣) يقول هيرودوتوس في وصف معركة دارت بين الفرس والمصريين: "هناك رأيت شيئاً عجيباً سمعت عنه من أهل البلد. فعظام القتلى من الطرفين في هذه المعركة تبعثت واستقرت في مكانين منفصلين.. فالعظام الفارسية تقع في مكان والمصرية في مكان آخر، حيث كان الجيشان يقفان منفصلين منذ البداية. بينما جماجم الفرس هشة ضعيفة asthenees بحيث أنك لو ألقيت مجرد شقافة psephos تهشمت، فإن الجماجم المصرية قوية إلى حد أن ضربة حجر lithos تكاد ألا تنال منها. ويقول الناس إن سبب ذلك ما سيأتى ذكره توا وما أصدقه أنا من جانبى بكل إطمئنان، وهو أن المصريين يخلقون شعر رؤوسهم منذ أيام الطفولة ولذلك تصبح العظام أكثر سمكا بفضل تعرضها للشمس. وهذا هو السبب أيضاً في أنهم لا يصابون بمرض الصلح phalakrousthai، إذ أنه لا يوجد مكان آخر غير مصر يمكن أن ترى فيه مثل هذا العدد القليل من الرؤوس الصلحاء، إن جماجم قرية لهذا السبب. أما السبب في أن جماجم الفرس ضعيفة فهو أنهم يضعون رؤوسهم طول حياتهم تحت أغطية الرأس tiarai التي يلبسونها دوماً وتلك هي حقيقة الأمر" (الكتاب الثالث ١٠-١٥). وأنظر أحمد عثمان: "كليوباترا وأنطونيوس"، ص ٣٥٤-٣٨٧.

فيضا من القصص الطريفة مثل قصة الفرعون المصري أبسمتيك الذى أراد أن يعرف اللغة الأولى للبشر فعزل طفلين رضيعين بمجرد ولادتهما. فكانت أول كلمة نطقا بها هى "بيكوس" bekos وهى من اللغة الفريجية وتعنى "الخبز". وهكذا حسم الملك هذه المشكلة العويصة ! وإنشغل هيرودوتوس كثيرا بالطقوس الدينية لدى الفرس والمصريين والسكيثيين وغيرهم. وجذبه الحديث عن الطعام فلاحظ أن كل الشعوب دون إستثناء تنغذى على الحبوب أو الفواكه أو القروء أو القمل كما تفعل القبائل الرحل فى أفريقيا والهند. ويحكى هيرودوتوس كل ذلك بالتفصيل وبإطمئنان لا يشوبه أى شعور بالإمتعاض الذى قد يصيب أى إغريقى آخر يسمع مثل هذه الأوصاف. وكأن هيرودوتوس يحاول أن يقنع جمهوره عندما يذكره بمقولة سنداروس أى أن العادة هى سيدة كل شئ. وهكذا يتضح لنا أن هذه المعلومات الأنثروبولوجية كانت هى أيضاً مثل الجغرافيا خلفية ضرورية تستهدف التمهيد للأحداث المروية على الصعيد السياسى والحربى.

وفرضت مشكلة الحكم نفسها على هيرودوتوس، لأنه بعد خلع الماجوسى عن العرش فى فارس، تجادل المتآمرون حول نوع الحكم الذى سيقومونه. فدافع أوتانيس عن الديمقراطية وحيد ميجاييزوس الأوليجارخية، أما داريوس فتمسك بالأتوقراطية أى حكم الفرد المستبد. وأيد الأربعة الباقون منهم هذا الاتجاه الأخير فكانت له السيادة. وبغض النظر عن مصداقية هذه المناقشة حول نظام الحكم، فإن هيرودوتوس لم يقبل بنتيجتها لأنه كان من المعجبين المتحمسين للديموقراطية الأثينية حيث عزى إليها الفضل فى إنتصار الإغريق الساحق على الفرس. وهذا لا يعنى مع ذلك أن هيرودوتوس يعتبر الطغاة أو الملوك المستبدن أشرارا بالضرورة. ومع أن هناك بعض العلماء الذين يشككون فى حصول أبى التاريخ على حقوق المواطنة الأثينية، فإنه على أية حال يتحدث بإسم أثينا فى قمة عظمتها وأوج مجدها.

ما يشد الإنتباه فى تاريخ هيرودوتوس أنه كان شاهد عيان لكثير مما يروى من أحداث، ولكنه أحيانا يتوسع فى سرد ما سمعه من معلومات غير مباشرة أو تلك التى حصل

عليها بالبحث والتقصي. وهو ليس كالمؤرخ العصري يعتمد على وثائق مكتوبة وإن كان من المحتمل أنه قد حصل على بعض منها في مصر، غير أنه لم يكن يعرف لغة هذا البلد. ولذلك وقع هيرودوتوس ضحية المرشدين الذين قادوه هنا وهناك في وادي النيل، وراحوا يقصون عليه أخبارا لم تكن كلها صحيحة^(٣٤). ولم يزر هيرودوتوس فارس ويرجح أنه جمع معلوماته عن هذا البلد من الفرس الذين قابلهم في مصر أو أي مكان آخر. وكل ذلك يلزمنا ألا ننسى حقيقة أن مصدر هيرودوتوس الرئيسي هو الروايات الشفوية المتناقلة. ويفهم من مؤلفه أنه تحدث مع أناس يمثلون ما لا يقل عن أربعين مدينة أو إقليما إغريقيا - من قبرص إلى سيراكوسا (= سراقوسة) - وأكثر من ثلاثين بلدا أجنبيا شملت بلاد العرب وواحة سيوة والقوقاز وسكيثيا وفارس وقرطاجة... إلخ. وكان هيرودوتوس على وعى تام بأن كل ما يروى على مسامعه ليس قابلا للتصديق. ومع أن منهجه ليس علميا دقيقا كل الدقة، فإن المرء يحس بأن أبا التاريخ كان يرى ضرورة تبنى معيار ما فأوجد لنفسه معايير الخاصة. لقد قرر أن يسجل كل ما تقع عليه عيناه وتلتقطه أذناه بغض النظر عن مصداقية هذا أو ذاك بالنسبة له هو شخصا. فمثلا عندما إستدار الفينيقيون بسفنهم حول أفريقيا قالوا إن الشمس في نقطة ما من رحلتهم أشرقت عن يمينهم، وكان هذا بالطبع صحيحا. ولكن هيرودوتوس الذي لم يعرف كروية الأرض كذبهم، ومع ذلك سجل لنا ما زعم أنه الكذب وثبت الآن أنه صحيح. وهكذا أفدنا كثيرا من حياده العلمي هذا. وهو في كثير من الأحيان يورد آراء الأطراف المتنازعة في حياد تام. فمثلا أورد الرواية الأثينية القائلة بأن الكورنثيين ولوا الأدبار هربا من معركة سلاميس المجيدة، ويضيف بأن أهل كورنثة ينفون ذلك نفيا قاطعا ويؤيدهم في نفهم هذا بقية الإغريق^(٣٥).

ومن الأهمية بمكان أن نتعرف على طبيعة العلاقة بين هيرودوتوس وجمهوره. من الأرجح أن أبا التاريخ كان يقرأ كتابه على جمهوره، وهذا يعني أنه أثناء

(٣٤) A.B. Lloyd, "Herodotus on Egyptian Buildings: a test case" pp. 273-300 in, A. Powell, The Greek World (Routledge 1995).

(٣٥) أحمد عثمان: كليوباترا وأنطونيوس، ص ٣٥٤ وما يليها.

التأليف كان يضع فى إعتباره رد فعل هؤلاء المستمعين. وهنا ننوه إلى أن الأدب الإغريقى بصفة عامة أدب سماعى، أى أنه يلقى أو يشد أو يمثل على الناس أكثر مما يقرأ. ومنذ زمن سحيق كان الإغريق قد تعودوا على الإنصات للأعمال الأدبية وأبسطها القصص التى يلقونها محرفون فى مكان عام وعلى جمهور مختلط التكوين. ولعل هذه العادة كانت معروفة لدى شعوب أخرى قديمة، لأن هيرودوتوس نفسه يحفظ لنا بعضاً منها. مثل قصة الطست الذهبى الذى كان الملك أمازيس يغسل أقدامه ويتقبأ ويتبول فيه أيضاً هو وضيوفه، فصنع منه تمثالاً للإله. فلما تراحم الناس يتعبدون لهذا التمثال قال لهم "إن أمرى كأمر هذا الطست"، أى أنه كان من قبل ذلك من عامة الشعب، أما الآن فهو ملك وعليهم أن يعظموه. وبالفعل وافقوا على الخضوع له بعد أن كانوا لا يجلونه"^(٣٦). ومثل قصة الملك رمسيس الثالث (رامبسينيوس) الذى ألقى القبض على سارق خزانته، فلما إكتشف مقدار البراعة التى بها تمت عملية السرقة كافأ هذا اللص بأن زوجه إبنته على أساس أنه "أذكى الناس جميعاً". ومن الواضح أن هيرودوتوس يستخدم مثل هذه القصص الطريفة ليحذب الناس إلى الإستماع إليه وهو يقرأ عليهم تاريخه، ولعل فى ذلك ما يذكرنا بتأثير تقنية الإنشاد الملحمى على تكوين وبنية الملاحم.

وفى الواقع فإن هيرودوتوس كان لا يمكن أن يكون بمنأى عن التأثير الملحمى الذى لم ينجو من قبضته أى شاعر أو ناثر إغريقى. ولا ننسى أن عم (أو خال) هيرودوتوس هو بانياسيس الشاعر الملحمى الذى تغنى بأعمال هرقل. وعلينا أن نلاحظ كيف أن هيرودوتوس بدأ تاريخه بداية ملحمة تذكرنا "بالإلياذة" أى بمجموعة من الأحداث العريضة غير المترابطة فيما بينها عصوباً. ولكنه كلما تقدم وضع يده أكثر وأكثر على خيوط الربط الرفيعة، التى تنتهى إلى جمع كل الحقائق والأحداث لتصب فى مجرى واحد هو الحروب الفارسية. وهيرودوتوس مثل

(٣٦) أحمد عثمان: نفس المرجع. ص ٣٥٨.

الشاعر الملحمي يلذ له بين الحين والحين أن يستطرد ليحكى لنا شيئا ما وجد فيه ما يتمتع مستمعيه أو لأى سبب آخر. المهم أن مواضع الاستطراد هذه وموضوعاته لا تدخل فى صلب الموضوع الرئيسى. وإذا كانت أية ملحمة تقوم على وجود شخصيات قوية مثيرة بشكل مبالغ فيه، فإننا لا نغر على أية صفحة من صفحات تاريخ هيرودوتوس إلا وصادفتنا مثل هذه الشخصيات. ومما لا شك فيه أن الشخصيات الملكية الفارسية - مثل داريوس - هم من ابتداعه هو، بيد أنه لم يرسم ملامح هذه الشخصيات وفق المفاهيم الإغريقية الشائعة عن الفرس، بل حسب ما تصور هو أن تكون عليه مثل هذه الشخصيات ذات النفوذ والسلطان. ولعل الأساطير الخلية قد أمدت هيرودوتوس بما يعينه على رسم هذه الشخصية أو تلك، مثل شخصية كليومينيس ملك إسبرطة الذى بعد حياة حافلة بالأعجاد فقد صوابه بسبب إدمان الشراب من خمر صافية فمزق نفسه حتى الموت. ومثل شخصية ميلتياديس الذى بإرادته القوية هيمن على سير المعركة فى ماراثون هيمنة كاملة، ولكنه بعدها وقع فى الطيش وإنتهى به الأمر إلى النفى، ولاسيما بعد فشله فى الهجوم على باروس. ولا يعجب هيرودوتوس بشخصية ثيميستوكليس، ولكنه بقدر فيه حسن التدبير وبعد النظر. ويتميز هيرودوتوس قبل أى شئ آخر بإنسياب روايته التاريخية فى سلاسة ومع فيض من التفاصيل، وميل لتقديم المفاجآت ومعالجة الموضوعات المهمة فى خطب تلقيها الشخصيات الرئيسية ولاسيما وهم بصدد إتخاذ قرارات حاسمة. وبكل ذلك ضرب هيرودوتوس مثلا رائعا فى كيفية توظيف التقنية الملحمية لصالح أغراض التأريخ. وكما فعل هوميروس عندما تحدث عن الإغريق والطوراديين فى شئ من الحياء الملحمى، يتخذ هيرودوتوس نفس الموقف بالنسبة للإغريق والفرس فيحاول أن يكون موضوعيا قدر طاقته. هذا برغم أن هدفه هو سرد "الأفعال العظيمة والعجيبة" وهى عبارة تذكرنا بأخرى هومرية ونعنى "أعجاد الرجال" Klea andron.

وتأثر هيرودوتوس كذلك بشعراء التراجيدين، وفى مقدمتهم سوفوكليس صديقه

الذى نظم له قصيدة لم تصلنا. ويظهر هذا التأثير التراجيدى فى بدايات تاريخ هيرودوتوس، عندما نخبرنا كيف أن كرويسوس (قارون ؟) ملك ليديا حاول تجنب نبوءة تقول إن ابنه سوف يقتل بواسطة سلاح حديدى، فمنع ابنه من ممارسة أية واجبات أو حتى هوايات خوفاً عليه من الموت، حتى جاء رجل يدعى أدراسطوس وطلب اللجوء عند الملك الذى بالفعل منحه رعايته. وإستطاع هذا الضيف أن يقنع الملك بالسماح لابنه أن يذهب فى رحلة لإصطياد خنزير وحشى بصحبته. ونجحاً فعلاً فى قتل الخنزير ولكن أدراسطوس قتل ابن كرويسوس بطريق الخطأ فتحققت النبوءة. وتشى هذه القصة بأن هيرودوتوس يحاكي فيها تراجيدية ما شاهدها فى العروض المسرحية بأثينا أو غيرها. أما إذا أمعنا النظر فى شخصية قمبيز قائد الحملة الفارسية على مصر لوجدناه أقرب ما يكون إلى شخصية حفيده إكسر كسيس قائد الحملة الفارسية على بلاد الإغريق وبطل مسرحية أيسخولوس الخالدة "الفرس"^(٣٧). فكل من قمبيز وحفيده تمتع بقوة عسكرية كبيرة قادته إلى شن الحروب على الشعوب المجاورة. وإذا كانت حملة قمبيز على مصر قد أفلحت فى إخضاع هذا البلد للسلطة الفارسية، على نقيض ما حدث لحملة إكسر كسيس على بلاد الإغريق، بيد أن نهاية كل منهما جاءت مماثلة للأخرى وهى نهاية كل جبار متفطرس. وكما علل أيسخولوس نهاية إكسر كسيس المأساوية بالصلف والعجرفة أى جرعة تخطى الحدود "الهيبريس" hybris، فإن هيرودوتوس أيضاً يعلل نهاية قمبيز المفجعة بالفطسة وتعدى الحدود فهو يرتكب أشنع الجرائم فى حق مصر والمصريين ويسخر من معبوداتهم الدينية ويحاول قتل عجلهم المقدس أيس. بل إنه بدافع الصلف أيضاً أرسل حملة على الواحات فى قلب الصحراء المجهولة فهلكت. وبلغ به التجاوز إلى حد قتل الأخ والأخت. وعندما أسرف فى الصلف والغرور ذهب عقله. وهكذا ينقل لنا كل من أيسخولوس وهيرودوتوس مضمونا فكرياً متشابهاً، أحدهما عن طريق مسرحية تراجيدية بطلها إكسر كسيس، والآخر برواية تاريخية بطلها قمبيز^(٣٨).

(٣٧) فارن أعلاه، الباب الثالث، ص ٢٤٩-٣٠٢.

(٣٨) أحمد عثمان: كليوباترا وأنطونيوس، ص ٣٥٤-٣٨٧.

على أننا نجد في موقف هيرودوتوس من الديانة الإغريقية التقليدية ضرباً من الإردواجية إن لم يكن التناقض. بيد أن هذا أمر لا ينفرد به هيرودوتوس، بل قد لا ينفرد به الفكر الدينى الإغريقى برمته إذا قارناه بمعتقدات الشعوب القديمة الأخرى. وكان من الطبيعى إبان القرن الخامس أن تنعكس حركات النقد والتشكيك فى اللاهوت التقليدى على الكتابات الأدبية شعرية كانت أم نثرية، وإن حاول مؤلفوها الوصول إلى بعض الحلول التوفيقية. وغنى عن التبيان أن التناقض فى ديانة مثل الديانة الإغريقية أمر حتمى، لأنها لا تقوم على كتاب مقدس أو معتمد ينبغى الإلتزام بنصه حرفياً. فهذا يعنى أن الباب مفتوح دائماً ليس فقط للإجتهد وإنما للإضافة أو الحذف أيضاً، ومن هنا جاءت التناقضات. وبصفة عامة يقبل هيرودوتوس بوجود آلهة الأوليمبوس التقليديين ويجعل معابدهم ويراعى طقوسهم ولا يعترض على تقديسهم. ولم يحدث أن تساءل ذات مرة حول صحة نبوءات دلفى، بل يبذل جهداً ملموساً للإيحاء بأن هذه النبوءات حتى لو بدت فى البداية أنها غير صحيحة لا تلبث أن تثبت صحتها فى نهاية المطاف. ويسرد حادثة هجوم الفرس على دلفى وكيف تم ردهم على أعقابهم بعد أن خسروا الكثير بسبب عواصف البرق وسقوط قطع الصخر من فوق جبل البرناسوس على رؤوس المهاجمين مما ألحق بهم هزيمة منكرة. ويتحدث هيرودوتوس كذلك عن ظهور الإله بان للشاب فيديبيديس (Pheidippides) أو برواية أخرى فيليببيديس (Philippides) الذى كان يجرى حاملاً أنباء نزول الجيش الفارسى على ساحل ماراثون عام ٤٩٠ إلى إسبرطة طلباً لمعاونتها فقطع المسافة (١٥٠ ميلاً) فى يومين. وكذا ظهور هيلينى لامرأة من إسبرطة. فمثل هذه الحكايات عن ظهور الآلهة والإلهات للناس هنا أو هناك كانت شائعة، وليس هناك ما يدعونا إلى القول بأن هيرودوتوس كان يشك فى صحتها. ومع ذلك - وكما قال أحد النقاد - فإن المرء يحس حيناً كأن أبا التاريخ يكتب للأطفال، ويحس حيناً آخر وكأنه يكتب للفلاسفة الكبار. فبالى جانب تصديقه لبعض الأشياء التى قد تبدو لنا غير قابلة

للتصديق، نجده فى أحيان كثيرة يتهم من الذين يصدقون أشياء أخرى مماثلة. فهو يقبل من الأثينيين إيمانهم بوجود ثعبان مقدس يعيش فوق الأكروبوليس، ويسخر من حقيقة أنهم يقدمون فطيرة معسولة له كل شهر. كما لو كان مخلوقا يسمى ويحيا ويأكل بالفعل. ولم يطعن هيرودوتوس فى وجود آلهة المصريين القدامى، بل سلط الضوء على نقاط التشابه بينهم وبين آلهة الإغريق، وهو بذلك يعد رائد علم الديانات المقارنة وبصفة عامة يمكن أن نقول عن فكر هيرودوتوس الدينى إنه يمثل معتقدات الرجل العادى إبان القرن الخامس، أى ذلك الذى كان يعتقد فى الديانة التقليدية مع تعديل طفيف وتشذيب خفيف فى هذا الجانب أو ذاك.

ومما يلفت النظر أن هيرودوتوس يتحدث كثيرا عن حقد الآلهة أو حسدهم phthonos لأفراد البشر، الذين يحققون إنتصارات خارقة أو يتمتعون بقدرات فائقة تتعدى حدود المعتاد. وهو يطبق هذه الفكرة على سيرة كل من كرويسوس ملك ليديا وبوليكراتيس طاغية ساموس. وحالة كرويسوس واضحة تماما ولا تحتاج إلى مزيد من التفسير، فهو أغنى بنى البشر فى عصره وإنتهت حياته بالهزيمة القاضية على يد قورش وكذا خلعه عن العرش ثم موته. كان كرويسوس كريما مع كهنة معبد دلفى أثناء حياته، فلطالما أرسل لهم الهدايا الثمينة، وكان حفيبا بهم وببؤاءتهم التى كانت هى نفسها - بسبب غموضها - قد ضللته وقادته للهلاك. أما بوليكراتيس فقد كان أكثر ذكاء ونشاطاً، إذ جمع بين سلطان الطغاة الجار وثروة القراصنة وسطوتهم فى البحار، علاوة على أنه كان راعية للفنون والآداب، وإنتهى به الأمر إلى أنه وقع ضحية الخداع فهزم شر هزيمة على يد الفرس يبدى هيرودوتوس اهتماما زائدا بهاتين الشخصيتين، لأنهما تجسدان فكرة حسد الآلهة التى يمكن تأويلها على أنها فلسفة كونية أى تفسير لنظام هذا الكون. إذ تقوم هذه الفكرة على أساس أن الخطة العامة للأشياء تستوجب ضرورة الحفاظ على التوازن والإنسجام، اللذين لو تحطم أحدهما أو كلاهما كان على الطبيعة نفسها أن تستعيد النظام المفقود بطريقة أو بأخرى. على أن هيرودوتوس يربط فكرة حسد

الآلهة^(٣٩). بحقيقة أن بعض الناس يركبهم الغرور وينقادون وراء نشوة النجاح فيقعون في المخطور أى تعدى الحدود أو "الهيريس". وهذه فكرة معروفة من أيام هوميروس واستغلها فى أشعاره كل من سولون وبنداروس لتحذير النبلاء من الجرى وراء الأشياء الزائدة عن الحد أو التطرف فى أى اتجاه. وتعنى هذه الفكرة من الناحية السيكولوجية أن بعض النجاح يقود إلى التكبر والصلف أو بكلمة واحدة العمى. ولقد طبق هيرودوتوس هذه الفكرة على الفرس بصفة عامة، وسبقه فى ذلك أيسنخولوس فى مسرحية "الفرس" مركزا على شخصية إكسركسيس كما سلف أن أئحنا.

يدين إذن هيرودوتوس بالشئ الكثير للملحمة والتراجيديا، إلا أن الشكل الفنى الذى ابتدعه لعمله التاريخى هو من بنات أفكاره، ونعنى فن الرواية النثرية القائمة على أحداث وقعت بالفعل. كان يعتقد بأن التاريخ مرغوب فيه لذاته، ولأن الحقيقة التى يقدمها للناس ضرورة لا غنى عنها. ويتمتع أبو التاريخ بالسمات الأساسية والمتطلبات الجوهرية للمؤرخ الممتاز. وهو لا يقدم دروسا أخلاقية فى السياسة، ولكنه - مثل هوميروس وشعراء التراجيديا - ينشد إمتاع جمهوره وإفادته فى آن واحد، ونجح فى كليهما. فهو فنان بارع فى رواية الحكايات وموهبه هنا من الدرجة الأولى، يعرف كيف يلون فى أسلوبه وينوع فى نغمته ليقضى على الملل ويشد إنتباه مستمعيه أو قرائه. إنه مثلاً يقدم لحديثه، عن أحد الملوك الفارسيين بقوله "أستياجيس كانت له بنت تدعى ماندانى، وحلم ذات مرة أنها جلبت المياه بكميات ضخمة للغاية حتى أنها فاضت فى المدينة وغطت كل آسيا". وهناك احتمال نصب نفسه ملكا على فارس مدعيا أنه سميرديس الذى كان قمباز قد قتله. وإمتنع هذا المحتال عن الظهور فى الأماكن العامة ولم يكشف أحد أمره سوى إحدى زوجاته، التى فى جنح ظلام الليل إستطاعت أن تبين أن

(٣٩) راجع أعلاه، الباب الأول، ص ٨٦، حاشية رقم ٣١.

أذنه مقطوعة، أى أنه ليس سميرديس الحقيقى زوجها الفعلى الذى تعرفه جيدا. وعندما أراد المتمرد الأيونى هيسيتايوس - المحبوس فى بلاط داريوس - أن يبعث برسالة سرية إلى ابن عمه أريستاجوراس، فإنه حلق رأس أحد عبيده ونقش الرسالة على جمجمته وترك الشعر ينمو حتى طال فأخفى الرسالة، وعندئذ أرسله إلى ميليتوس أى لابن عمه. ويتميز عالم الحكايات عند هيرودوتوس على الحكايات الهومرية بأنه لا يحصر نفسه فى دائرة الأبطال، بل يسع كل صوف البشر. الأمير الكبير، والعبد الحقير، الإغريقى والأجنبى.. الخ.

ليس من الضروري أن يكون هيرودوتوس قد شارك فى الحروب الفارسية ليكون وصفه لها صادقا وصحيحا. فوصفه للمعارك أكثر إقناعا من أية محاولة لإعادة صياغتها على يد المؤرخين المحدثين. إذ من المؤكد أنه قد عرف ساحة المعارك وتعرف على الرجال المشتبكين فيها تعرفا شخيصيا ومباشرا. ولقد شدته بعض أحداث هذه المعارك المتصلة بأناس يعرفهم ويعاشرهم. مثال ذلك حادثة كيسيبيروس - أختى أيسخولوس - الذى قطعت يده عندما تشبث بإحدى السفن الفارسية الهاربة^(٤٠). وهو يصف بالتفصيل ملابس وأسلحة جيش إكسركسيس، ويكتسب هذا الوصف جاذبية خاصة بسبب تعدد الجنسيات فى الجيش الفارسى المذكور. المهم أن إكسركسيس فى ثرموبيلاي كان قد أرسل أحد فرسانه للإستطلاع، فوجد بعض الإسرطيين عرايا يمارسون التدريبات الرياضية والعسكرية، ووجد آخرين يمشطون شعرهم ولم ينتبه أحد منهم لوجود هذا الجاسوس الفارسى. ومثل هذه التفاصيل المثيرة للغاية من شأنها أن تحفز السامع أو القارئ على المتابعة باستمرار. تماما كما يحدث عندما يصف هيرودوتوس السفن الإغريقية فى خليج سلاميس حيث أرسل القائد ثيمستوكليس جاسوسا يدعى سيكينوس فى قارب صغير صوب الأسطول الفارسى ليشيع هناك بأن الإغريق على وشك الانسحاب. وأفلحت الحيلة لأن الفرس تعجلوا الهجوم فكانت نهايتهم.

هيروdotus إذن كالفنان الدرامي يختار الحوادث التي تشد الانتباه، ولكنه إلى جانب ذلك يضيف من عندياته تعليقات تفوق في أهميتها الحدث الرئيسى نفسه أحيانا. فالملك الإسبرطى المنفى ديماراتوس يقول لإكرسيس عن الإسبرطيين إنهم "أحرار وحريةهم ليست بلا حدود، القانون سيدهم فلا سلطان يعلو سلطانه، ما يخافونه بقلوبهم أكبر بكثير من خوف رعاياك منك"^(٤١). وينصح برياندروس طاغية كورنثه ابنه فيقول "من الأفضل أن يحسدك الناس لا أن يشفقوا عليك"^(٤٢). وعندما عرض داريوس على زوجة أنتافيرنيس أن يعفو عن أحد أفراد أسرته من القتل ويطلق سراحه فوجئ بأنها إختارت أخاها لا زوجها أو أحد أبنائها قائلة "قد أتزوج زوجا آخر ياذن الإله، وقد يرزقنى الإله بخلف يعوضنى عن أبنائى الذين أفقدهم الآن، ولكن لأن أبى وأمى قد فارقا الحياة فلا أمل عندى الآن فى أن أعوض أخى هذا". وهما موقف وقول يذكرنا بشبهين لهما فى مسرحية سوفوكليس "أنتيجونى"^(٤٣) حيث ضحيت البطلة بسعادتها وروحها فى سبيل دفن أخيها. ويعلق هيروdotus على ما رآه فى مصر فيقول "إن المصريين بسلوكهم وعاداتهم قد ساروا على نقيض ما جرت به الممارسات المتبعة لدى كافة الشعوب"^(٤٤). ولا يفوته أيضاً التعليق على عادة الحتان المصرية، إذ يقول إن المصريين يفضلون "النظافة على الوسامة"^(٤٥)، أى يفضلون الطهارة الحقيقية على الشكل الجميل الذى قد يكون من الداخل قفراً. ومن أبلغ العبارات التى قيلت عن الزعيم الأثينى الأشهر ما ورد عند هيروdotus، إذ روى ما يلى: "ذات ليلة حلمت أجاريستى الحامل بأنها وضعت أسداً، وبعد أيام قليلة ولدت طفلها الأبعد بريكليس"^(٤٦).

Hdt. VII, 104, 4.

(٤١)

Idem, III, 52, 5.

(٤٢)

Idem, III, 119, 6; cf. Sophocles, Antigone, 904-912.

(٤٣)

Hdt., II, 35, 2.

(٤٤)

Idem, 37, 2.

(٤٥)

Idem, VI, 131, 2.

(٤٦)

هكذا تمتع هيرودوتوس بشخصية الأديب المبدع والمفكر المتفلسف، وتميز بعقلية الباحث المدقق. وجمع بين التقوى الدينية المتماسكة من جهة، والتفتح العاصم من التعصب والحافز على التعرف على الديانات الأجنبية في سعة صدر من جهة أخرى. وبذلك يعد أبو التاريخ منفرداً متميزاً على بني قومه من الإغريق المتعصبين لثقافتهم وديانتهم على حساب تقديرهم لحضارات الأمم الأخرى. أعجب هيرودوتوس بالفعل النبيل أيا كان مصدره، رجلاً كان أم امرأة أجنبياً أم إغريقياً. أما فضوله لتحصيل المعرفة وفهم النظريات وجمع الحقائق والمعلومات فلا حدود له. تسحره القصة الطريفة فلا يفلت من حبالها، ولا يعفينا منها ويحكيها لنا ونقع معه أسرى طرافتها وجاذبيتها. ولكنه لا يعمد قط إلى تضليلنا أو خداعنا، ولا يخطئ أخطاء شنيعة، مع أنه يتحدث عن شعوب لا يعرف لغاتها. كما أنه لا يخفى جهله ببعض الحقائق التي استعصت عليه فلم يتمكن منها. ومع أن مؤلفه ملئ بالاستطرادات والتفصيلات إلا أنه يتمتع بوحدة ما. لأنه غالباً ما يعود من دروب الإستطراد إلى الموضوع الرئيسي أي الصراع بين الشرق والغرب، بعد أن يكون هذا الموضوع نفسه قد ازداد ثراء وعمقا. ومن البدهي أن الوحدة المطلوبة في كتاب تأريخي ليست كالوحدة المطلوبة في مؤلف درامي. ومن ثم فإنه في ضوء هذا المعيار يمكن تفهم الوحدة العامة لتاريخ هيرودوتوس رغم طول إستطراداته وغزارة تفصيلاته. وعلى أية حال فلقد تفاوت الحكم على هيرودوتوس بداية من إعتباره أبا الأكاذيب^(٤٧)، إلى الإعراف به خالقا لعلم التاريخ الذي قتله لوكيديدس^(٤٨) ! وإلى وضعه جنبا إلى جنب مع شكسبير من حيث الإهتمام بالجانب الإنساني في التاريخ^(٤٩).

Ludovicus Vives, Libri XII De Disciplinis, ed. 1612, p. 87.

(٤٧)

R.G. Collingwood, Idea of History, (ed. T.M. Knox, Oxford 1946, reprint 1961), pp. 18-19, 28-29.

(٤٨)

R.W. Livingstone, The Greek Genius, pp. 146-159; cf. Ch. Turner, History (in

(٤٩)

Greek and Latin Literature. A comparative Study, ed. J. Higginbotham), pp.

300 ff.; cf. J.B. Bury. The Ancient Greek Historians (New York 1909), passim;

C.W. Fornara, Herodotus: An Interpretative Essay. Oxford 1971.

وأنظر:

٣- ثوكيديديس مؤسس علم التاريخ

ينتمى ثوكيديديس (٤٥٥-٤٠٠ تقريباً) إلى الجيل التالي لهيرودوتوس مباشرة، وهو الجيل الذى شاهد أكبر التغيرات فى التاريخ الإغريقى كله. ولا نعرف ما إذا كان ثوكيديديس قد إلتقى بهيرودوتوس إبان إقامة الأخير فى أثينا أم لا، بل من العسير علينا أن نتصور مثل هذا اللقاء. وإذا كان هيرودوتوس قد شاهد إنتصارات الإغريق الباهرة على الفرس ووصف تألق نجم الزعامة الأثينية، فإن ثوكيديديس قد تشبع بأفكار بريكليس وعاش فى وهج العصر الذهبى لأثينا. ولكنه أيضاً عاصر فترة تآكل أثينا من الداخل بسبب الديماغوجيين، وشاهد سقوطها فى النهاية على يد غريعتها إسبرطة عام ٤٠٤. إنحدر ثوكيديديس من أسرة نبيلة تمتلك المناجم فى طراقيا، وهو على صلة قرىبى بالزعيم ميلتياديس. وعندما إندلعت الحروب البلبونيسية عام ٤٣١ شارك فيها ثوكيديديس حتى أنه قد أصيب بالطاعون الذى تفشى إبان بداية هذه الحروب، أى فيما بين عام ٤٣٠ و ٤٢٧. وفى عام ٤٢٤ كان على رأس حامية مكونة من مجموعة سفن ترابط فى طراقيا ولكنه فشل فى أن يصل إلى أمفيبوليس فى الوقت الملائم، فسقطت هذه المدينة فى يد القائد الإسبرطى براسيداس. ولذلك نفى ثوكيديديس من أثينا التى لم يعد إليها إلا بعد عشرين عاماً أى بعد أن وضعت الحرب أوزارها، بيد أنه لم يلبث أن مات بعد سنوات قليلة.

وإذا كنا قد إستطعنا أن نتفهم طبيعة تاريخ هيرودوتوس من الفقرة الإستهلالية، فيه فعلىنا أن نلقى نظرة سريعة على إستهلال ثوكيديديس لتاريخه، إذ يقول "لقد بدأت تاريخى مع بداية الحرب نفسها لإعتقادى بأنها ستكون حرباً طويلة جديرة بالتسجيل أكثر من أية حرب أخرى وقعت حتى الآن". وهذا التقييم البدئى يقوم على حقيقة مؤكدة وينبع من عقلية رجل يتمتع ببعد نظر ووضوح فى الرؤية. أما الحقيقة المؤكدة والظاهرة فتتمثل فى أن جميع المدن الإغريقية ولأول مرة فى التاريخ تنقسم فيما بينها إلى قسمين متصارعين متناحرين، بل إن هذه الحروب قد إمتدت لتشمل أطرافاً أجنبية أخرى تورطت فيها.

ويتمثل بعد النظر ووضوح الرؤية في تقييم ثوكيديديس منذ البداية أن هذه الحرب ستمتد إلى أمد طويل وسينجم عنها إنهاك كل الدويلات الإغريقية، بحيث لن تعود إحداها أبداً إلى سابق عهدها وما كانت عليه في عصرها الذهبي المصرم. وهذا تشخيص صحيح للمرض الذى كان فى بداياته الأولى ويصدق بصفة خاصة على بطلنى النزاع فى الحرب البلوبونيسية أى مدينتى أثينا وإسبرطة. فبعد عام ٤٠٤ تتلاشى بعض العلامات البارزة والمميزة للعقلية الإغريقية مثل الثقة المتناهية فى حضارتهم، التى جاءت أحياناً على حساب نظرتهم للشعوب الأخرى. وكذا ضعفت لديهم روح الشجاعة والإقدام التى جعلتهم يعتقدون بأن لاشئ بعيد المنال أو عسير التحقيق بالنسبة للبشر. وقضت الحروب البلوبونيسية أيضاً على وجهة النظر التى سادت الإغريق فيما مضى، وفحواها أنهم هم أصحاب رسالة تربوية وثقافية بين بنى البشر كافة^١ ومن ثم فإن تقييم ثوكيديديس المبدئى لأهمية تناول هذه الحرب لا على أساس أنها مجرد فصل من فصول التاريخ المتتالية، بل على أنها نقطة تحول حاسمة فى تاريخ الحضارة الإغريقية التى ستتخذ مساراً جديداً بعدها، مثل هذا التقييم الذى جاء مواكباً لبداية الحرب ينم عن فطنة المؤرخ المدقق الذى أثبتت الأحداث صحة تقييمه.

ومنذ البداية حدد ثوكيديديس ثلاثة اتجاهات رئيسية لتاريخه، أولها هو أن هذه الحرب قد نشبت بين حلفين إغريقين وهو يحصر نفسه فى إطارها. وثانيها أنه لن يحفل بالحقائق التى لا يمكن أن يتحقق منها هو بنفسه على نحو أو آخر. والاتجاه الثالث هو أنه يرى ضرورة الالتزام بالترتيب الزمنى للأحداث وهو يصوغ تاريخه، ويستدرك بالقول إن هذا أمر صعب التنفيذ. وبعدنا ثوكيديديس بأنه سيبدل أقصى ما فى وسعه لإدراكه أن مؤلفه هذا "يؤلف لينضم إلى مقتنيات الخلود، لا مجرد أن ينال جائزة مؤقتة"^(٥٠). وإذا وضعنا هذه الاتجاهات الثلاثة جنباً إلى جنب وجدناها معاً تجسد جوهر الحركة الثقافية والعلمية بل والفلسفية إبان القرن الخامس الأثينى،

وهذا ما سنحاول توضيحه في السطور التالية. فثوكيديديس المؤرخ لا يعتمد مثل هيرودوتوس على الحكايات الشعبية الشائعة أو الروايات السائرة، ولا تأسره الشخصيات الملحمية أو الأحداث التراجيدية بقدر ما يخضع للروح العلمية المميزة لجيله. إنه كفلاسفة وعلماء عصره يؤمن بأن الهدف الأسمى هو الحقيقة المجردة التي ينبغي ألا يدخر المرء وسعا ولا جهدا في السعي إليها. وتختلف رؤية ثوكيديديس للتاريخ عن رؤية هيرودوتوس، إذ لا تدخل الأنثروبولوجيا في إطارها كما لا يلجأ إلى الجغرافيا لشرح المعارك، بل إنه أخطأ في بعض المعلومات الجغرافية اليسيرة التي أوردها، مثال ذلك تقديره لمساحة جزيرة سفاكتيريا التي دارت فيها معركة مهمة بين أثينا وإسبرطة عام ٤٢٥. ومن العلوم الأثينية المزدهرة آنذاك وتأثر بها ثوكيديديس نذكر بصفة خاصة السياسة والطب.

وهنا علينا ألا ننسى أن ثوكيديديس عاصر هيبوكراتيس (أبوقراط) من كوس (٤٦٩-٣٩٩) والذي يلقب بأبي الطب منذ أن أسس مدرسة كبيرة لهذا العلم واتبع مناهج مستحدثة لم يسبقه إليها أحد. ومن هذه المدرسة تعلم ثوكيديديس كيفية تشريح العالم السياسي، أي أنه لا يفهم الكلى العام ما لم يفتته أولا إلى جزئيات صغيرة، وهذا ما يفيدنا فيه علم التشريح الطبي. وإذا كان هيبوكراتيس قد أصر في علاجه للأمراض على ضرورة ملاحظة الأعراض بدقة وتصنيفها ثم مقارنتها بالحالات الأخرى وصولا إلى التشخيص *diagnosis*، الذي على هديه يمكن تطبيق نظام صحيح للعلاج. فإن هذا المنهج العلمي السليم نجده مائلا أمامنا في معالجة ثوكيديديس لموضوع الوباء على سبيل المثال. إنه يسجل لنا أعراضه المتفشية في أثينا، مع ملاحظة أنه فريد من نوعه ومن ثم فمن الخيال علاجه ولا حتى تعليقه. ولأن ثوكيديديس كاتب سياسي بالدرجة الأولى فإنه يسلط الضوء على نتائج الوباء السيكولوجية وعلى عبثية النبؤات والصلوات الهادفة إلى تجنبه. وهو يقرن تفشي الوباء بالأمراض السياسية المتفشية في المجتمع الأثيني من ناحية وفيما بين الدويلات الإغريقية من ناحية أخرى، إذ يقول "ولكي تتناسب

الكلمات مع التغير الواقع فى الأحداث كان علينا أن نغير معانيها المعتادة والمألوفة. فما كان من قبل يوصف عادة بأنه طائش وفيه تجاوز صار الآن هو بعينه ما يسمى الشجاعة المتوقعة من جانب عضو ما فى أى حزب. وأصبح السزيت الحذر والإحتياط للمستقل يعنى الجبن والتخاذل. أما فكرة الاعتدال فتستخدم كستار يخفى وراءه رجلا ما بلا رجولة. أما إذا حاولت أن تفهم أية مسألة من كل جوانبها فهذا يعنى الآن أنك أصبحت رجلا لا تصلح لشيء. الحماس المتطرف هو الآن سمة الرجل بالمعنى الكامل للكلمة. كما أن التآمر والانقضاض من وراء الظهر على العدو صارت أمورا مشروعة بدعوى الدفاع عن النفس". هذا إذن تشخيص دقيق للحالة المرصية التى وقعت فيها الحضارة الإغريقية، وهو مأزق يشبه تماما الوباء الذى إجتاح أثينا. وفى كل من الحالتين يقدم ثوكيديديس تشخيصه المفصل ويترك باب الحلول والعلاج مفتوحا^(٥١).

يسجل ثوكيديديس الأحداث من وجهة نظر سياسية محددة، وفى ذلك يتفوق عليه هيرودوتوس الأوسع أفقا، وإن كان الأول أكثر دقة فى البحث والتمحيص. ويظهر ثوكيديديس إعجابا خاصا بالذكاء الإنسانى فيصف ثيميستوكليس بأنه الرجل الذى يفعل الأشياء الملائمة فى الوقت الصحيح. وكليون عنده لا تقصه الشجاعة، فهو الذى جعل الأثينيين يهزمون إسبرطة فى سفاكتيريا ويأسرون الكثير من جنودها. ولكنه أى كليون لا ينجو من إنتقاد ثوكيديديس الذى يلصق به صفة الغلظة وسوء التقدير وهناك قسار من السخرية فى حديث ثوكيديديس عن نيكياس المسئول الأول عن فشل الحملة الصقلية حيث أسر فى سيراكوساى (سراقوسة) وقتل هناك، يقول عنه "إنه بين رجال الإغريق فى زمانى أقل من يستحق مثل هذه النهاية البائسة، لأنه كان قد كرس حياته كلها فى

(٥١) Ahmed Etman: "A Light from Thucydides on the problem of Sophocles"

Antigone and its Tragic Meaning, L'Antiquité Classique (2001), pp. 1-7.

Cf. S. Swain, "Law and Society in Thucydides", pp. 550-567 in A. Powell (ed.), *The Greek World* (Routledge 1995).

دراسة وممارسة الفضيلة"^(٥٢). ويقارن بعض الدارسين المؤرخ الإغريقي ثوكيديديس بكاتب إيطالي من عصر النهضة مارس تأثيرا كبيرا في عالم الفكر والسياسة ونعني ماكيافيللي. ولقد اعتقد كل منهما بأن أهم صفة يتحلى بها السياسي هي الحكمة العملية. وإذا كان ماكيافيللي قد توصل إلى النتيجة المهمة وفحواها أن رجل الدولة قد يضطر بين الحين والحين إلى إتيان أفعال تتنافى مع الأخلاق والإنسانية والدين فهل سبقه ثوكيديديس إلى هذا المدأ أي "الغاية تبرر الوسيلة" ؟

من الواضح أن ثوكيديديس لا يهمل الجانب الأخلاقي، إذ نجده حريصا كل الحرص على إستخلاص أية دروس مستفادة من أحداث التاريخ، وإن كان يترك هذه المهمة للشخصيات الرئيسية في كتابه ولا سيما عندما يلقون خطبهم. ولا يدعو ثوكيديديس إلى تطبيق مبدأ "الحق في القوة"، بل يؤكد على أهمية التحلى بالأمانة والثقة بالنسبة للذين ينغمسون في الحياة العامة. ويمتدح بريكليرس لتمتعه بهاتين الصفتين وينتقد كليون لإفتقاره إليهما. ومع أن ثوكيديديس لا يؤمن بالخزعبلات مثل هيروdotus إلا أنه متدين. وهو لا يرجع كل شيء للحظ كما قد يفعل الكثيرون من الإغريق. فالحظ أو القدر عند ثوكيديديس ليس تدخلا خارجيا تفرضه قوى فوق مستوى البشر والطبيعة، إنه فقط الشيء الذي لا يمكن أن نراه أو نلمسه أو نتنبأ به. وفي ذلك يتبع ثوكيديديس أسلوب التحليل العلمي المتمثل في مقولة ديموكريتوس "الحظ وهم خلقه البشر ليبرروا به عجزهم العقلي" (شذرة ١١٩). ولذلك لا نجد عند ثوكيديديس أية كلمة تشي بإيمانه بالقوى بالقدرية أو فكرة الإنتقام الإلهي^(٥٣). إنه يرى أن مصير البشر تقررته أسباب طبيعية وفي مقدمتها قرارات البشر أنفسهم. وحتى الطاعون الذي اجتاحت أثينا، وكان يمكن إعتباره ضربة من ضربات الحظ العاثر. يفسره ثوكيديديس بأنه قصور في بعد النظر أو غموض في الرؤية. واللافت للنظر أنه يدين إنكماش العقيدة الدينية وتدهور الأخلاقيات اللذين واكبا هذا الطاعون وأديا في

Thuc, VII, 86, 5.

(٥٢)

Karademetriou K. Anastasiou, "Oracles in the History of Thucydides" (in قارن: (٥٣)

Greek), Parnassos AH (1996), pp. 238-257.

النهاية إلى حدوث الإنشقاق الداخلي. وبالنسبة لهذا الإنشقاق الداخلي فهو أى ثوكيديديس يدينه أيضاً باعتباره السبب الرئيسى لضعف الدولة وعجزها عن مواجهة الأخطار الخارجية. ومع ذلك فإن ثوكيديديس يدعو إلى أن تكون الدولة قوية ولو على حساب بعض الاعتبارات الأخلاقية. ومن ثم ففى معالجته للحملة الصقلية المشنومة لا يعترض بكلمة واحدة على مبدأ أن تهاجم أثينا إحدى المدن الآمنة رغم أنها لم تقترف ذنباً. كل ما يحوز انتباه ثوكيديديس فى هذه الحملة هو سوء تخطيطها وتدبيرها.

يريد ثوكيديديس - ولا يخفى ذلك - أن تكون أثينا قوية بأية طريقة وأن تحكم الدنيا لو استطاعت ومهما كان الثمن. ومرجع هذا الإصرار ليس هو أن هذه المدينة هى وطنه ومسقط رأسه فحسب، بل لأنها تمثل وتجسد المثل الأعلى الذى يحلم به ويتطلع إليه ويربطه بشخص بريكليس نفسه. ولقد وضع على لسان هذا الزعيم الأشهر ثلاث خطب من المحتمل أن تكون - كما وردت عند ثوكيديديس - مجرد إعادة صياغة لما قاله بريكليس فعلاً وهو يحطّب فى الأثينيين. وتعالج الخطبة الأولى موضوع إدارة شئون الحرب. ويوافق المؤرخ على كل ما جاء فى هذه الخطبة وينتقد معارضى بريكليس. والخطبة الثانية هى أشهر الخطب الثلاث فهى الخطبة الجنائزية التى يؤرخها ثوكيديديس بالشتاء الأول لإندلاع الحرب. فهذا هو الوقت الملائم الذى يذكر فيه بريكليس مواطنيه بالأهداف التى يحاربون من أجلها. وفى هذه الخطبة يرسم هذا الزعيم صورة مثالية لأثينا تلك المدينة التى - برأى ثوكيديديس القريب من رأى فرجيليوس^(٥٤) بالنسبة لروما - خلقت لتحكم العالم وتسوسه

(٥٤) "قد بنحت الآخرون - عهارة أكثر تفوقاً - تماثيل من البرونز

بحرى فى عروقها الدم، إنى أؤمر بذلك حقاً

وقد يشكلون من الرخام وجوها تنبض ملامحها بالحياة.

وفى ساجت القضاء قد يصوعون عبارات الدفاع.

براعة أكثر. وقد تصف أقلامهم أفلاك السماء ومداراتها

وقد يلمون بمطالع النجوم. أما أنت أيها الرومانى

فرسالتك هى أن تحكم شعوب الدنيا بسلطانك، وبراعتك

هى أن تشر أسس السلام وتعفو عن المغلوبين وتدحر المتطرسين" =

وفى الخطبة الثالثة يدافع بريكليس عن سياسته ضد منتقديه، ويقول إن على مواطنيه أن يستعدوا لمواجهة المخاطر مهما كانت دون أن يضحوا بأمجادهم، ويصف من لا يتفقون معه على ذلك بالجن. وهو لا يمتدح أمجاد أثينا بقدر ما يقرر أن إمبراطوريتها تعنى الطغيان. ويقول إن من تجشموا مسئولية حكم الآخرين يجلبون على أنفسهم الكراهية والبغضاء من قبل الشعوب التي يحكمونها. بيد أنه إذا كان عليهم أن يحققوا أهدافا عظيمة - كما هو حال الأثينيين - فعليهم أن يتحملوا هذا العبء المؤقت من الحسد والكراهية. فالكراهية لن تدوم طويلا والحسد سيزول، لأن روعة الحاضر هي المجد بالنسبة للمستقبل وهو الباقي في ذاكرة الأجيال والتاريخ. على الأثينيين إذن أن يحرسوا هذا المجد للمستقبل وألا يفعلوا شيئا مشينا. هذا ما يقوله بريكليس، وقد يكون معبرا في ذلك عن رأى ثوكيديديس نفسه الذى عاش ليتحقق من فشل سياسة هذا الزعيم الأثينى. ولكس ثوكيديديس يرى أن سياسته كانت صحيحة، وأن الفشل يعود إلى أخطاء فى حسابات الناس الذين لم يستوعبوا هذه السياسة أو لم يرتفعوا إلى مستواها.

يركر ثوكيديديس جل إهتمامه على هدفه الرئيسى، وهذا ما جعله يغفل أمورا كثيرة ظنها غير ذات موضوع. فهو مثلا لم يتحدث عن الأحزاب فى أثينا. ولا عن الحياة الثقافية والفكرية فى هذه المدينة (فعل ذلك مرة واحدة)، ولم يتطرق إلى الجانب الاجتماعى والاقتصادى لعصره. ولعل هذا المنهج الصارم الذى إتزمه ثوكيديديس هو المسئول عن كونه أقل من هيرودوتوس وفرة وسخاء فيما يتعلق بالمعلومات التى نريد نحن المحدثين معرفتها. بيد أن فضول ثوكيديديس دفعه أحيانا

= فرجيليوس "الإبيادة" الكتاب السادس، أبيات ٨٤٧-٨٥٣ ترجمة: أحمد عثمان، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧١-١٩٧٥ ومع أن هذه الأبيات المقتطعة من "الإبيادة" تضع أيدينا على الفروق الأساسية بين الحصار الروماني من جهة والحصارة الإغريقية من جهة أخرى فإن فرجيليوس يتفق مع ثوكيديديس على شئ واحد وهو أن الأول يرى روما كما يرى الثانى أثينا أحق من غيرها بحكم العالم وإن اختلفت الأسباب لدى كل منهما. وراجع:

أحمد عثمان: الأدب اللاتينى العصر الذهبى، ص ٢٤٤-٢٨٠.

لتخطى حدود منهجه الصارم. وفي هذا الصدد نشير إلى إستطراذين مهمين وردا عنده، يعالج في أحدهما بداية الحضارة الإغريقية، ويتناول في الثانى تاريخ الإغريق فيما بين نهاية الحروب الفارسية وبداية الحرب البلوبونيسية وفى الإستطراد الأول نجده يقبل بالحكايات الأسطورية القديمة عن الحرب الطروادية، وإن كان يخضعها لشيء من المنهجية العلمية المستحدثة فى ضوء ما تم العثور عليه آنذاك من آثار. وهدفه فى هذا الإستطراد هو توضيح أن الإغريق بدأوا بداية متواضعة، ومن ثم فإن الحرب البلوبونيسية تكتسب أهمية قصوى لأنها أكبر من كل الحروب السابقة. وفى الإستطراد الثانى يعطى لنا ثوكيديديس موجزا لتاريخ الخمسين عاما قبيل إندلاع حرب البلوبونيسوس، وهو بذلك يحلل بذور العداوة بين بطلتى هذه الحرب أى أثينا وإسبرطة، والتي تلخص فى تزايد قوة الأولى وغيرة الثانية مها وكذا التناقض بين نظام الحياة فى المدينتين. ولعل هذين الإستطراذين يظهران عما لا يدع مجالا للشك أن ثوكيديديس كان يضع كل حادثة تاريخية فى سياقها العام المتصل بجذور الماضى.

ونعود لنقف قليلا عند الخطب التى أوردها ثوكيديديس فى تاريخه، فنلاحظ أنه حاول الاحتفاظ بالروح العامة للكلمات الفعلية التى فاه بها الخطباء، وإن كان قد أعاد صياغة أجزاء منها ليجعلها أكثر تعبيرا وملاءمة للسياق التاريخى. إنها إذن بمثابة تسجيل للوقائع والحقائق ولكنها تحوى تعليقا داخليا من قبل المؤرخ نفسه. وأحيانا يورد ثوكيديديس بعض الكلام المنقول بنصه الحرفى، فقبل إندلاع الحرب قال أهل كورنثة عن الأثينيين "إنهم بطبعهم لا يستطيعون أن يتركوا أنفسهم أو غيرهم للعيش فى هدوء"^(٥٥). ويقول بريكليرس "أخشى ما أخشاه ليس خطة العدو الإستراتيجية وإنما أخطائنا نحن"^(٥٦). وعندما فقد نيكياس كل أمل فى النصر عند مهاجمته سيراكوساى يقول لجنوده "إنهم الرجال الذين يصنعون المدينة، لا الأسوار،

Thuc., I, 70, 9.

(٥٥)

Idem, I, 144, 1.

(٥٦)

ولا السفن الخالية من الرجال بداخلها"^(٥٧). ومن الملاحظ أن مثل هذه الكلمات المنقولة تعكس شخصية قائلها وترسم موقفاً درامياً وتوجز حقائق الحالة الراهنة. بيد أن ثوكيديديس يضيف أحياناً من عنده الكثير إلى مثل هذه الأحاديث المنقولة. فمثلاً الحوار بين الأثينيين وأهل ميلوس قبل تدمير جزيرتهم لا يمكن تصور أنه قد دار فعلاً أو على الأقل بالصورة التي يوردها ثوكيديديس، ففيه الكثير من التقنية الخطائية الشائعة في عصره. وهذا عين ما حدث عندما أرسل الكورنثيون وفداً يحذر إسبرطة من خطط أثينا بالهجوم عليها، فتصادف وجود وفد أثيني هناك تكفل بالرد على هذه المزاعم. وكان من رأى الملك الإسبرطي الزيث والإعتدال، بيد أن أحد أعضاء مجلس الرقباء ephoroi دعى لإعلان الحرب فوراً على أثينا. وهنا يشرع الوفد الأثيني في تنفيذ مزاعم الوفد الكورنثي ووجهة نظر هذا العضو الإسبرطي داعية الحرب، الذى يبادر هو أيضاً بتنفيذ رأى الملك. وهكذا ينقل ثوكيديديس لنا مناظرة خطابية مزدوجة من المؤكد أنها لم تحدث بالضبط كما يصورها، وإنما أضاف إليها من عنده الكثير. صفوة القول إن الأحاديث المنقولة عند ثوكيديديس تتمتع بصفة الدرامية لأنها تمهد لأحداث كبيرة. وقد نجد فى هذه الأحاديث تأثيرات لجورجياس وأنتيفون وغيرهما من خطباء العصر. وهى لا تختلف فى أسلوبها عن بقية الكتاب. ويميل ثوكيديديس بوجه عام للعبارة الموجزة المكثفة والتى تصيب هدفها مباشرة، لأنها تتناغم مع التقنيات العسكرية التى يتحدث عنها. وإن كان ينجذب أحياناً إلى تأكيد بعض التناقضات المثيرة، ومثال ذلك وصفه لمعركة بيلوس الغربية ويقول عنها "كان الإسبرطيون وهم اليانسون إلى أقصى حد يحاربون معركة بحرية وأقدامهم على الأرض، أما الأثينيون المنتصرون فكانوا من نشوتهم وحرصهم على أن يقطفوا أكبر ثمرة ممكنة من إنتصارهم هذا

يُحاربون معركة برية وهم بداحل سفنهم^(٥٨). وإنها لمسرات قليلة حقاً تلك التي إنساق فيها ثوكيديديس لخبرته الخطائية، أما وصفه للمعارك البرية والبحرية بصفة عامة فيعكس خبرته العسكرية فهو جندي مارس الحرب فعلاً

والآن لعله من الواضح أنه حتى مع العلم بأن ثوكيديديس ربما كان يجمع مادته التاريخية في الوقت الذي كان فيه هيرودوتوس لا يزال يصوغ تاريخه، فإن كلا منهما ينتمي إلى جيل يختلف عن الآخر. فهيرودوتوس يكتب عن حرب مجيدة وعصر ذهبي تألق فيه نجم الديمقراطية الأثينية، أما ثوكيديديس فيكتب عن انحدار الذهبي الذي يشوبه الصدا، أو عن صرح الديمقراطية الشامخ وقد تداعى بنيانه ونصدع كيانه وصار آيلاً للسقوط، ولكنه لم يسقط بعد^(٥٩).

٤- كسينوفون يعود إلى حظيرة الأدب

ولد كسينوفون حوالي عام ٤٣٠ وتعرف على سقراط عند نهاية القرن الخامس. ويبدو أنه لم يعي تماماً كنه تعاليم هذا الفيلسوف. بيد أنه كان يكن له إعجاباً شخصياً واعتق تعاليمه الأخلاقية. وذهب كسينوفون مع أحد أقاربه ليحارب إلى جانب قورش الأصغر ضد أخيه أرتاكسر كسيس الثاني. وبعد موت قورش تولى كسينوفون قيادة القوة

Idem. IV. 14, 3.

(٥٨)

ومن أحدث الدراسات حول ثوكيديديس راجع.

J. de Romilly, *Histoire et raison chez Thucydide*. Paris 1956.

Eadem, *Thucydides and Athenian imperialism*. Transl. by P. Thody, Oxford 1963.

F.E. Adcock, *Thucydides and his history*. Cambridge 1963.

J.H. Finley, *Three essays on Thucydides*. Cambridge, Mass. 1967.

وطهرت الترجمة اليونانية لهذا الكتاب في أثينا ١٩٨٨ عن دار النشر Papadema

H.D. Westlake, *Individuals in Thucydides*. Cambridge 1968.

V. Hunter, *Thucydides the artful reporter*. Toronto 1973.

A.G. Woodhead, *Thucydides on the nature of power*. Cambridge Mass 1970.

H.R. Rawlings, *The structure of Thucydides' History*. Princeton . N.J. 1981.

P.A. Stadter (ed.), *The speeches in Thucydides*. Chapel Hill 1973.

D. Kagan, *The peace of Nicias and the Sicilian Expedition*. Ithaca 1981.

(٥٩) وعن مكانة ثوكيديديس مؤرخاً راجع:

C.N. Cochrane, *Thucydides and the Science of History*. Oxford 1929.

الإغريقية في رحلة العودة. والتي إنضم كثير من أفرادها - وبينهم كسينوفون نفسه - فيما بعد إلى صفوف أجيسيلأوس ملك إسبرطة في حملته الآسيوية. إذ كان كسينوفون معجبا بكل ما هو إسبرطي. حارب إلى جانب أعداء أثينا في موقعة كورونيا عام ٣٩٤ فعوقب بالنفي، مما اضطره للإستقرار والإقامة الدائمة بمزرعة له في سكيللوس بإقليم إيليس حيث عاش تحت الحماية الإسبرطية. وفي هذا المكان كتب أهم أعماله التاريخية والأدبية، والتي دون شك كان قد جمع مادتها ودون مذكرات عنها من قبل. ثم عاد إلى أثينا ليقضى بقية سنى حياته حيث مات تقريبا عام ٣٥٤. كتب مؤلفاته باللغة الأتيكية التي أفسدها طول إقامته بالخارج.

وإذا كان ثوكيديديس قد ترك تاريخه ناقصا فإن كسينوفون هو الذى جاء ليكمّله. وبالفعل سد الثغرة الواقعة بين عام ٤١١ وحتى سقوط أثينا عام ٤٠٤ بل واصل المسيرة حتى معركة مانتينيا عام ٣٦٢. وبمقارنة كتابات هذين المؤرخين يمكن أن ندرك السمة المميزة لثوكيديديس على أساس أنه المؤرخ العلمى المدقق.

ولعل كتاب "حملة قورش" أو حرفيا "صعود قورش" أو ببساطة "الحملة" Kurou Anabasis يعد رائعة كسينوفون. فهو بالإضافة إلى قيمته الأدبية العالية يقدم فيضا من المعلومات الجغرافية والإثنولوجية عن آسيا الصغرى. إنه عبارة عن مذكرات شخصية عن رحلة إنسحاب كسينوفون بالقوة الإغريقية من فارس إلى شاطئ البحر الأسود بعد أن كانت قد شاركت في حملة قورش (٤٠١-٣٩٩) لإسرداد عرشه وتفرقت بسبب موته. وهذه المذكرات تكشف عن شخصية كاتبها حيث نجده رجلا بسيطا وودودا، ومؤلفا قديرا بوسعه أن يرسم مشاهد حية وأن يوضح ملامح الشخصية التي يتحدث عنها. إنه خبير بالفنون العسكرية وخطط الحرب التكتيكية من كر وفر ومناورات وما إلى ذلك لاسيما ما يتصل بسلاح الفرسان. ومع ذلك فإن كل هذه القدرات لا ترقى بمؤلف هذا الكتاب إلى مستوى دقة ومنهجية ثوكيديديس الصارمتين.

وفي مؤلفه "الأمور الهيلينية" Hellenika يكمل كسينوفون قصة أثينا ويمسك

بالخيوط من حيث تركه ثوكيديديس (من عام ٤١١-٣٦٢) وبهذا المؤلف نجد بعض اللحظات المهمة مثل وصفه لبكاء المواطنين عند الأسوار الطويلة الممتدة من يريه إلى أثينا عندما علموا بأن الأسطول الأثيني قد تحطم في أرجينوساي. وفي هذا الكتاب أيضاً نلاحظ أن كسينوفون يتمتع بالحس الدرامي وأنه يكتب بسلاسة ويسر، ولو أنه أحياناً يخالف ذلك ويحاول التأنيق في عبارته من أجل إحداث تأثير أكبر، مما يقوده إلى الإخفاق في الوصول إلى ما هدف إليه. وكأنه ملحق لهذا الكتاب يأتي مؤلف كسينوفون "أجيسيلأوس"، وهو عبارة عن سيرة تمجيدية لهذا الملك ونشرت بعد موته عام ٣٦١/٣٦٠.

أما كتاب "تربية قورش" Kurou paideia فيمكن اعتباره بشئ من الصحة أول رواية تاريخية أو قصة نثرية^(٦٠) طويلة أخلاقية الطابع تصلنا من العالم القديم. فهي تحكي قصة قورش مند طفولته وإلى موته. إنه إذن ترجمة لسيرة قورش بهدف إبراز الجانب التربوي. بيد أن المؤلف في هذا الكتاب يعاني من التراخي في العبارة والسماح لنفسه بالإنغماس في صياغة مبادئ أخلاقية مباشرة أو حتى لا تستوجب العناية لإستنباطها. وهو هنا مؤرخ لا يتمتع بالجدية الصارمة مثل ثوكيديديس ولا يتأكد من الحقائق التي يوردها. هذا مع أنه يقلد ثوكيديديس كثيراً عندما ينقل إلينا بعض الأحاديث المباشرة أى على لسان الشخصيات الأصلية التي فاهت بها. ولكن هذه الأحاديث - ذات الطابع الدرامي عند ثوكيديديس - لا تلعب دوراً حيوياً في كتاب كسينوفون. ولا يتحمس الأخير لأثينا، لأنه يميل إلى النظام الإسبرطي في الحياة والحكم كما سبق أن ألقينا.

وعرف كسينوفون سقراط وعاشه وسجل أحاديث له مع هذا الفيلسوف في "المذكرات" Apomnemoneumata. ولكن من العسير أن نجد لفلسفة سقراط تأثيراً واضحاً في كتاباته كما هو الحال عند أفلاطون. وفي هذا الكتاب تختفي روح العصر الريكلي، وتحل محلها الحلول النصفية أو التوفيقية التي ينقصها الكثير من الخيال والحماس. وتنسب إلى كسينوفون مؤلفات أخرى مثل "الإدارة" Oikonomikos وهو عبارة عن

(٦٠) قارن أدناه الباب السادس عن نشأة فن الرواية الإغريقية.

محاورات بين سقراط وكريتيبولوس وأيسخوماخوس حول إدارة شئون الدولة. وينسب إليه أيضاً مؤلف بعنوان "المأدبة" وآخر بعنوان "هيرون" ومؤلفان آخران عن الفروسية والصيد و "دستور إسبرطة". وجدير بالذكر أن هناك شكوكا كثيرة حول نسبة هذه الأعمال إلى كسينوفون^(٦١).

وبعد كسينوفون جاء مؤرخون آخرون أصغر لم تصلنا أعمالهم وهم على أية حال لا يستحقون الذكر. وهذا يعنى أن القرن الخامس هو العصر الذهبي لعلم التاريخ الإغريقي، مثلما كان بالنسبة لسائر فنون الأدب. فلم يكن من المتوقع أن يستمر الفضول المتحمس أو حب التقصى وروح التمحيص إبان القرن الرابع. حتى أن فتوحات الإسكندر الأكبر نفسها لم تتمخض عن مؤرخ بمائل ثوكيديديس، وليس هناك من يستحق أن يخلفه سوى بوليبيوس (٢٠٣-١٢٠) الذى طبق بعض مبادئ منهج ثوكيديديس وهو يؤرخ للجمهورية الرومانية.

(٦١) يلاحظ أن الكثير من علماء التاريخ المحدثين لا يعيرون كسينوفون اهتمامهم ربما لأنهم يعتبرونه أدبيا وفيلسوبا لا مؤرخا، راجع:

Ch. Turner, History (in "Greek and Latin Literature. A Comparative Study", ed. J. Higginbotham), p. 305 n 35.

cf. Lesky, History of Greek Literature, pp. 616-624.

J.K. Anderson, Xenophon (Duckworth, London 1974) passim.

وعن أحدث الدراسات حول كسينوفون راجع:

W.E. Higgins, Xenophon the Athenian. New York 1977.

R. Nickel, Xenophon. Darmstadt 1979.

الفصل الثالث

الخطابة أو فن الإقناع

١- دور الخطابة فى الحياة الإغريقية.

تتد جذور فن الإقناع فى الحياة الإغريقية إلى العصور الباسكرة. بيد أن الخطابة الفن الأدبى المستقل والمتطور قد بدأ فى صقلية بالجزء الغربى من العالم الإغريقى، ثم غى وترعرع فى أثينا إبان الفترة الواقعة بين جورجياس وأرسطو. وأزهى عصور الخطابة هو بلا جدال القرن الرابع.

وفيما قبل القرن الخامس لا نعرف عن الخطابة سوى ما يرد فى الأشعار القديمة، فمثلا فى الكتاب الثانى من "الإلياذة" يعتمد مصر الحملة الإغريقية المتجهة إلى طروادة على الخطابة وقدرة الخطباء أجاثمنون وأوديسيوس ونيستور على إقناع جنود الجيش بالبقاء فى صفوف الحرب وحضهم على القتال بشجاعة وفى الكتاب العاشر (آيات ٢٠٤-٢١٧) يقترح نستور على مجلس القيادة إرسال جاسوس لاستطلاع خطط العدو. وهذا القائد المسن نستور هو أفضل مثل فى "الإلياذة" على أهمية أسلوب الإقناع فى عالم البطولة الملحمية عند هوميروس، ويوصف بأن له "صوت ينساب من لسانه على نحو أحلى من العسل" وفى وصف الرسوم المقوشة على درع أخيلليوس ("الإلياذة" الكتاب الثامن عشر بيت ٤٩٧-٥٠٨) يرسم هوميروس مشهدا لمناظرة خطابية بين مواطنين فى السوق العامة agora لإحدى المدن. وقد ترحم الدكتور لطفى عبد الوهاب هذه الفقرة كما يلى:

"لقد تجمهر الناس فى مكان الاجتماع، إذ قامت

هاك متسادة بين رجلين من أجل دية قتيل. وقد أخذ

أحد الرجلين يعلن أمام الجمع أنه دفع كل شئ. بينما

جعل الآخر ينكر أنه تسلم شيئاً على الإطلاق. وكل منهما يرغب

فى أن يفصل الحكم فى المسألة لصالحه.

وقد أحاط بكل من الطرفين أنصاره وهم يلغظون

ويثرثرون بينما جعل المنادون يحاولون فرض السكون

والنظام. وقد جلس النبلاء فى هيئة نصف دائرة على

مقاعد من الحجارة المصقولة يحملون فى أيديهم

الصولجانات، وكل منهم يقف فى دوره ليدلى بحكمه فى القضية^(٦٢).

وفى "الأوديسيا" تقوم معظم حيل أوديسيوس على قدرته البارعة فى إقناع

الآخرين على التعاون معه، أما أخيلليوس بطل "الإلياذة" فقد تعلم على يد معلمه.

فوينيكس "كيف يكون خطيبا فصيحاً rhetor وأن يجيد الكلام كما يحسن القيام

بالأعمال" ("الإلياذة" الكتاب التاسع بيت ٤٤٣).

ويتحدث الشاعر الغنائى تيرتايوس (شذرة ٨، ٧) عن زينة الرجال متعددة

الجوانب، فيذكر منها "اللسان ذا الصوت المعسول". وكما أعطى هوميروس

الكلمة لقواده وأبطاله لكى يخطبوا فى أتباعهم، فإن هيرودوتوس - كما رأينا فى

الفصل السابق - يفعل نفس الشئ. بيد أن الخطب التى يوردها على لسان

شخصياته تكتسب طابعا جديدا، لأنها تعكس تطور فن الخطابة والنثر بصفة عامة

فى أئيا القرن الخامس التى ازدهرت فيها الحياة الديموقراطية. وظلت الخطابة

تؤدى أغراضها القديمة جنباً إلى جنب مع أغراض أخرى مستحدثة مثل الشاء على

الموتى، وهو غرض كان حكرا على الشعر فى العهود القديمة. وإستلزمت الحياة

الديموقراطية الأثينية فى شكلها الجديد إبراز نوعين من أسواع الخطابة، أولهما

النقاش فى المجلس الذى بدونه لا أمل فى نجاح أى عمل سياسى. فرحل الدولة

الفصيح هو وحده القادر على إقناع الأعضاء بالتصويت لصالح مقترحاته، أما

السياسى الذى لا يجيد فن الإقناع فإن فرصة نجاح مشروعاته ضعيفة للغاية.

(٦٢) د. لطفى عبد الوهيد يحى، "عالم هوميروس" مجلة "عالم الفكر" (١٩٨١) ص ٤٣

وهكذا أصبح للخطابة السياسية أهمية قصوى فى أثينا القرن الخامس، بحيث أصبحت تشكل حجر الزاوية فى الكثير من جوانب حياتها السياسية والاقتصادية ونظمها الدستورية والتربوية. وأصبحت الخطابة هى أقوى سلاح فى يد السياسيين، وإستطاع قائد مثل ثيمستوكليس الذى تدرب على فن الخطابة على يد سوفسطائى يدعى منيسيفولوس أن يحوز إعجاب كسل من هيرودوتوس وثوكيديدس فأشادا بقدرته على طرح وشرح أفكاره السياسية^(٦٣). وإلى هذا الزعيم الأثينى يعزى القول أمام الملك الفارسى إكسركسيس "كلام الرجل مثل زخرف التطريز دقيق الصنع، إذا إنفرط كشف عن سر تصميمه الزخرفى، وإذا إنطوى أخفى جمال تصميمه وشوّهه"^(٦٤). أما بريكلis أشهر وأكبر زعيم سياسى عرفته أثينا وأصح خطابها فيقسول عنسه الشاعر الكوميدي إيوبوليس (شذرة ٩٤، ٦-٨):

"لديه وحده من بين كافة الخطباء القدرة

على أن ينخس قلوب الناس، فيترك هناك لدغة لا تزول بسرعة"

ومن الخطب المنسوبة إلى بريكلis فى مؤلف ثوكيديدس - كما سلف أن ألقنا - ندرك لماذا وكيف كان هذا الزعيم القدير يسيطر على المجلس الأثينى^(٦٥).

أما النوع الثانى من الخطابة الذى إستحدث فى أثينا القرن الخامس فهو الخطابة القضائية، ومن المستحسن أن نتذكر الآن الوصف الساخر الذى عدنا به أريستوفانيس لشغف الأثينيين بإجراءات التقاضى فى مسرحيته "الزناير". ومن البدهى أن الخطابة فى المحاكم العامة dikasteria تحتاج إلى قدرة فائقة على إقناع المحلفين، حتى أن الأمر قد وصل إلى حد ضرورة وجود "محامين" محترفين يعيشون على فن دبح خطب المحاكم وصياغتها

Hdt., VIII, 83; Thuc., I, 38, 3.

(٦٣)

Plut., Themistocles, 29.

(٦٤)

St. Usher, Oratory (in "Greek and Latin Literature, A Comparative Study", ed. J. Higginbotham), pp. 342-398. (٦٥)

صياغة سلسلة للأطراف المتخصصة. ولقد طور هؤلاء الخطباء المحترفون تقنية مميزة أصبحت تشكل أساسا للمسائل القانونية. وإكتسبت الخطابة القضائية في صقلية شكلا جديدا وأهمية قصوى بعد طرد الطفافة عام ٤٦٥، لأن كثيرا من الأمر التي كانت ثرواتها قد صودرت حاولت إستعادتها عن طريق المحاكم. وهنا برز إسم كوراكس ولمع في الأفق باعتباره مؤسس الخطابة الحرفية، وكتب كتابا عن مبادئها وسار على دربه تيسياس تلميذه. ولقد أدخل هؤلاء الخطباء العنصر السيكلوجي في خطبهم وطوروا جانبا أصبح مميزا للخطابة الإغريقية بصفة عامة أى اللجوء إلى حيلة طرح الإحتمالات المختلفة *eikos* في حمل متقابلة ومتوازية. فعلى سبيل المثال كتب كوراكس دفاعا عن رجل متهم بالهجوم على آخر، فقال على لسان المتهم للقضاة "يبدو واضحا أمامكم أننى ضعيف البدن، أما هو كما ترون فقوى، ومن ثم فإنه من غير المحتمل ضمنا أننى قد أجزؤ على مهاجمته"^(٦٦). ولقد شاعت مثل هذه الحيل في الخطابة الأثينية القضائية، وتبنتها الخطابة في المجالات الأخرى بصفة عامة. كما كتب الخطباء المحترفون نماذج لهذه الخطب، وصار المعجبون من عامة الناس يحفظونها عن ظهر قلب ويدربون أبناءهم عليها. والجدير بالذكر أنه بعد أن إكتملت الصورة الفنية للخطبة القضائية صارت تتكون من أربعة أجزاء رئيسية هي "المقدمة" (*prooimion* وباللاتينية *exordium*)، و "الحكاية" أو "الموضوع" (*diegesis* وباللاتينية *narratio*) "والبرهان" (*pistis* وباللاتينية *probatio*) وأخيرا "الخاتمة" (*epilogos* وباللاتينية *peroratio*).

ولعبت صقلية دورا بارزا في تطوير فن الخطابة وأسلوب عرض القضايا. وفي عام ٤٢٧ زار جورجياس من ليونتينى مدينة أثينا على رأس وفد، وهناك خلف وراءه إنطباعا قويا لدى دارسى فن الخطابة. ويبدو أن ثوكيديديس قد تأثر به كما إتخذه أفلاطون مثلا صارخا على خطورة الخطابة وقوة تأثيرها فى الحياة

Arist., Rhet., 1402 a 17; cf. St. Usher, Oratory' (in "Greek and Latin (٦٦)

Literature. Acomparative Study, ed. J. Higginbotham), p. 345.

cf. M. Laveny, Aspects de la logographie judiciaire attique. Louvain 1964.

العامة. كان جورجياس بحق فنانا واعيا من طراز فريد، حاول أن يعطى للنثر شكلا مؤثرا بإستخدام الكلمات النادرة، وإدخال الموسيقى الداخلية فى الأسلوب عن طريق الكلمات والعبارات المتقابلة. كان إسهام هذا السوفسطائى الشهير فى الخطابة ضخما، بحيث صار هذا الفن يقرن بإسمه وأصبح الناس يتحدثون عن "الأساليب الجورجية" schemata. ويتمثل جوهر هذه الأساليب فى ترتيب وتنسيق الأفكار والمفردات فى مجموعات متوازية أو متقابلة مما يزيد تأثيرها، وكذا صقل الجملة بهدف الوصول إلى إيقاع صوتى مثير للإنتباه، وهى جمل متداخلة ومتساوية فى الطول parisosis والنغم الصوتى paromoiosis وتنتهى بالسجع homoioteleuton. وكان جورجياس منشغلا تمام الإنشغال بالشكل دون المضمون. يقول فى إحدى خطبه الجنائزية التى ألقيت تكرىما لموتى معركة بلاطايا عام ٤٧٩ "مع أنهم ماتوا فإن هفتنا عليهم لم تمت معهم، إنها خالدة ترفرف فوق أجسادهم الفانية، تحيا بينما هم فى عالم الموتى" (شذرة ٦، ١٥-١٦). وهى عبارات جوفاء وقد تكون مضحكة، لأنها تلف وتدور حول معنى واحد إذا كان هناك أى معنى فيها. ويبدو أن فن النثر الإغريقى فى بداية عهده كان ينشد منافسة الشعر فى خلق إيقاعات شكلية مماثلة للعروض. وبينما كان الشعر نفسه يمر فى مرحلة انتقالية وتغير ثورى، لم يكن هذا النثر بقادر على أن يقدم البديل. ولم يتجاوز أفلاطون الحقيقة عندما شبه الخطابة فى محاوره "جورجياس" بفن الطبخ. لأن جورجياس برأى هذا الفيلسوف لم يعدو كونه طباشيرا ماهرا. بيد أن الأدب الإغريقى يدين للسوفسطائيين بإيجاد الخطبة الطويلة makrologia التى تتيح للخطيب فرصة أن يقنعا بوسائل وأساليب مختلفة. وإليهم أيضا يدين الإغريق بالدقة فى إستخدام الكلمات orthoepeia حيث برعوا فى استخدام المترادفات لتدعيم براهينهم.

لقد وصلت إلينا العديد من خطب أواخر القرن الخامس، وكذا معظم خطب القرن الرابع كله. وهى تضم خطبا سياسية نرى فيها إستمرارا لما حفظه لنا

ثوكيديديس. وفيها خطب قضائية أُلقيت في قاعات المحاكم، وهي كثيرة ومتنوعة وتلمس الشئون العامة. بيد أن أهميتها الرئيسية تستند إلى أنها تلقى الضوء على الحياة الأسرية والنزاعات الشخصية والحياة الاجتماعية والاقتصادية بصفة عامة. ومن بين ما وصلنا أيضاً خطب ليست سياسية ولا قضائية وإنما هي خطب تلقى في مناسبات عامة، وما وصلنا منها قليل على أية حال. وتتسم الخطب بأنواعها الثلاثة بنفس السمات وتعكس بعض المميزات الإغريقية المعروفة. وفيها جميعاً نلاحظ العناية الفائقة في اختيار الكلمات وتدعيم الأدلة. ومن ثم فإن كل خطبة من هذه الخطب تعد عملاً جاداً من أعمال الأدب والإبداع. فهي تقدم وجهة نظر عن الحياة، وإن كانت محدودة بمتطلبات المناسبة التي قيلت فيها وبالجو النفسي للتقاضى في المحاكم. بيد أن مثل هذه الخطب تعبر عن أدق المشاعر وأعمق الأحاسيس والمعتقدات. ومن جهة أخرى تشارك الخطابة الإغريقية الفكر الفلسفي في الوصول إلى رونق الإزدهار وأوج النضوج إبان القرن الرابع، الذي يمكن أن نعتبره قرن النثر في مقابل قرون الشعر السابقة عليه. وتظهر الخطابة كيف أن الأثينيين الذين فقدوا عز الجند الكلاسيكي لا زالوا يحتفظون بالقدرة على التنافس والنزوع إلى تحقيق المزيد من الطموح والتقدم في مجالات مستحدثة^(٦٧).

٢- من أنتيفون إلى ديموستينيس:

كانت خطب المحاكم تكتب في العادة على يد المحرّفين ليلقيها أصحاب الخصومات القضائية بأنفسهم سواء أكانوا مدعين أو متهمين. وعرف هؤلاء المحرّرون باسم كتبة الخطب (logographoi) ولقد مارسوا مهنتهم بجديّة كاملة وإنعكست في خطبهم روح الإغريق وميلهم نحو التقنيات الأدبية المعقدة.

ترك علماء الإسكندرية لنا قائمة بالخطباء الإغريق يتصدرها اسم أنتيفون من رامنوس (٤٨٠-٤١١ تقريباً)، الذي أعلم بسبب ثورة الأربعمائة وبقيت لنا

(٦٧) عن بدايات الخطابة والأدب في القرن الرابع راجع:

G. Kennedy, The art of persuasion in Greece. Princeton 1963.

منه ثلاثة خطب، وكذا بعض التمرينات في الخطابة. ويبدو أنه كان فقيراً إذ ولد لأحد المعلمين وتلقى تربية جيدة ثم إحتزف كتابة الخطابة للناس. وكانت خطبه رباعية البنية (tetralogiai) بمعنى أنه قصد بها وضع الخطوط العريضة لكيفية بناء الخطبة المكونة من أربعة أجزاء هي على التوالي "المقدمة" و "الحكاية" (أى طرح موضوع القضية) و "البرهان" وأخيراً "الخاتمة"، وقد سلف أن أشرنا إلى هذه الأجزاء الأربعة.

تتناول خطبته الرباعية الأولى قضية قتل معروضة على محكمة الأريوباجوس. أما الثانية فتعالج تهمة القتل الموجهة إلى صبي تورط فى عملية قتل صبي آخر عن طريق الخطأ، أى برمح يستخدم أثناء التدريبات الرياضية فى الجمناسيون. وموضوع الخطبة الثالثة هو موت رجل مسن من جرح أصابه به شاب صغير. وقد تكون الخطب الثلاث مكتوبة بمناسبة محاكمات فعلية فى أثينا، فهى تقرب من روح خطبتين ألفهما أنتيفون الأولى بعنوان "قتل هيروديس" وتتناول قضية إختفاء رجل ودفاع آخر عن التهمة الموجهة إليه بقتله. أما الخطبة الثانية فهى "عن المغنى" وهى عبارة عن دفاع قائد جوقة أعطى مشروباً لأحد الصبية بقصد تحسين صوته فتسبب فى قتله دون قصد^(٦٨). لم يكن أنتيفون إذن خطيباً منظراً فحسب، بل مارس الخطابة فى الحياة العملية. ففي عام ٤١١ لعب دوراً بارزاً فى تأسيس الحكم الأوليجارخى بأثينا وفشل ونفى. وعند عودته حوكم وأدين وأعدم، وبالطبع أتاحت له الفرصة للدفاع عن نفسه بخطبة إعتبرها ثوكيديديس الأفضل من نوعها^(٦٩).

وفى عصر أنتيفون كانت الخطابة البلاغية فى مرحلتها التجريبية وهذا ما إنعكس على خطبه. ففيها نلاحظ تأثير جورجياس الملموس، أى الميل لإظهار

St. Usher, op, cit., pp. 348-351.

(٦٨)

B. Due, Antiphon, a study in argumentation. Copenhagen 1980.

(٦٩) أنظر:

المقدرة البلاغية لذاتها من ناحية، وصاحبها من ناحية أخرى مهتم بأن يقنع المحكمة بعدالة قضيته وأنه رجل بسيط وعادى. وهو أمر يتطلب ألا يظهر ذكاء ومهارة أكثر من اللازم. أنتيفون خطيب فنان لا يخشى الجملة المصقولة إذا كانت مؤثرة كقول رجل فقد ابنه في إحدى خطبه "أى بنى لقد دفنت حيا"، أو عندما يدافع متهم عن نفسه فيتوسل من أجل الرحمة والرفقة إذ يقول "ها أنا ذاهب لأتسول فى بلاد أجنبية مسنا منفا ومنبوذا". وفى خطبة "قتل هيروديس" يقول المتهم "إننى لا أحاول تجنب المحاكمة على يد عدالتكم الديمقراطية"، وبضيف "و بالطبع يمكننى أن أثق تماما فى عدالتكم، حتى دون أن أضع فى إعتبارى القسم الذى إلتزمت به". وهذا المتهم يلجأ إلى فكرة الانتقام الإلهى مذكرا المحكمة بأن تلتزم بها، وهى فكرة من المحتمل أن الخطيب نفسه لا يأخذها مأخذ الجد ولا تعدو كونها وسيلة إقناع وجدها موالية هنا. ومع هذا التنازل إلى حد اللجوء إلى المعتقدات الشعبية التقليدية فإن أنتيفون ظل يحتفظ بوقاره ولم يصل إلى حد الإسفاف كما فعل خطباء آخرون فى العصور التالية، حيث أقاموا دفاعهم على أمور محض شخصية وخاطبوا العواطف لا العقول. بل إننا فى خطب أنتيفون يمكن أن نشم رائحة الموضوعية العلمية وإن كانت بطبيعة الحال ظاهرية، فهى على أية حال تكشف لنا عن حقيقة أنه فى تلك الآونة كان الوقار واحترام النفس والرزانة من الأمور اللازمة لرجال القانون فى المحاكم الأثينية.

ويعتبر **أندوكيديس** (٤٤٠-٣٩٠ تقريبا) أقل شهرة من أنتيفون، ولكنه أكثر تشويقا لأنه خاض غمار مغامرات كثيرة فى حياته العريضة. إذ تورط مع الكيباديس وآخرين فى فضيحة مزدوجة وهى جريمة كسر تماثيل هرemis (الهرمای) وإفشاء أسرار إليوسيس عشية إبحار الحملة الصقلية، وهو ما سبق أن أشرنا إليه فى ثنايا حديثنا عن مسرحيات أريستوفانيس. المهم أن أندوكيديس عوقب بالحرمان من حقوق المواطنة الأثينية (atimia)، فكان عليه أن يترك المدينة وقد فعل. ولم ينجح فى العودة إلى أثينا ثانية إلا تحت حكم ثراسيبولوس، وعندئذ

أصبح بارزا في الحياة العامة. وكان عضوا في الوفد الأثيني المرسل للتفاوض مع إسبرطة أثناء الحرب الكورثية. بيد أنه لم يلبث أن نفى ثانية من أثينا. ويبدو أنه لم يمارس حرفة كتابة الخطب للآخرين، لأن أول خطبه التي وصلتنا تتعلق بالتهمة الموجهة إليه شخصا في حادثة الهرماي. أما الثانية والثالثة فتدوران حول نفيه عام ٤٠٧ والمسألة الإسبرطية عام ٣٩٢/٣٩١. يضاف إلى ذلك أن أسلوبه يدل على أنه كان لبقا وفصيحا وليس خطيبا محترفا. وتهمنا دراسة هذا الخطيب لأنه أولا يعد مثالا مبكرا على الخطابة الأثينية السياسية، ولأنه تانيا اعتماد على خبرته العملية لا على الثقافة النظرية. هذا على الأقل في بداية حياته، لأنه فيما يبدو قد عدل في رأيه هذا فيما بعد. وتزداد أهمية دراسة هذا الخطيب إذا وضعنا في الاعتبار أنه يتحدث عن نفسه وليس نيابة عن الآخرين.

وعند إتهامه بالتورط في فضيحة الهرماي دافع عن نفسه وتخلص من خطر الإدانة بأبشع التهم، وإن اعترف بأنه كان على علم بشئ ما عن تخطيم الهرماي وأدلى بمعلوماته تلك بعد أن تلقى وعدا بالبراءة، بيد أنه ما لبث أن أعيدت محاكمته وتم نفيه. وفي عام ٤١٠ أو ٤٠٨ حاول العودة لأثينا فألقى خطبة يدافع فيها عن حقه في إستعادة حقوق المواطنة أمام المجلس وفيها طلب العفو عن "هزقة إرتكبت في سن الشباب". وفشل في إقناع المجلس، وسمح له بالخروج من أثينا بعد إلقاء الخطبة وظل خارجها حتى صدر عفو عام في سنة ٤٠٣. ويعود فتسله إلى عدم تمتعه بالقدرة على حسن ترتيب الأدلة، ولا سيما أنه لم يقدم لخطبته مقدمة جيدة تحوى الأعذار الضرورية التي ينبغي التذرع بها، كما أنه لم يفهم بما يوافق أعضاء المحكمة من الخلفين، بل إن النغمة الغالبة على هذه الخطبة هي الكبرياء والتأيب حتى أنه ذهب إلى حد الإيحاء بأنه يستحق الثواب والثناء لا العقاب والجفاء. وفي عام ٣٩٩ - الذي أعيد فيه سقراط - أتهم أندوكيديس بالتسلل بطريقة غير مشروعة إلى داخل معبد إليوسيس وحضور الإحتفال بالأسرار هناك. وكانت كل تهمة من هاتين التهمتين كفيفة بأن تاله بعقوبة الإعدام. ولكن أندوكيديس ألقى

خطبة نجح بها في إقناع المحكمة ببراءته، فمكث في أثينا بعض الوقت حيث مارس الحياة العامة من جديد. وفي هذه الخطبة يبدو أن أندوكيديس قد أفاد من بعض قراءاته النظرية في فن الخطابة فأجاد الصياغة، وأحسن الديباجة

لا يلتزم أندوكيديس بتقنيات الخطباء المحترفين، وله لغته المميزة وهي لغة طبيعية مؤثرة. وعندما يسرد قصة ما يسردها ببساطة وحيوية لا تتأني إلا لمن شاهد أحداثا مثيرة بعينه. وحتى قبل عام ٤١٧ نجده يتحدث عن الديماسجوجي هيربولوس الذي طالما هاجمه أريستوفانيس في مسرحياته وانتقده ثوكيديديس في مؤلفه التاريخي. ويقول أندوكيديس عن هيربولوس هذا "إنني أحرر خجلاً من ذكر إسم هيربولوس فأبوه عبد موصوم بعلامة العبودية على جسده، ولا يزال يعمل في أحد المناجم العامة، وهو نفسه أجنبي دخيل ومتطفل لا زال يعمل بصناعة المشاعل" (شذرة ٤٥). وفي عام ٣٩١ دافع أمام المجلس بوصفه عضواً في وفد التفاوض من أجل السلام مع إسبرطة، ورد على خصومه بثبات قائلاً إن السلام ولو كان بشروط غير محبة أفضل بكثير من الحروب مهما كانت نتائجها^(٧٠).

وستحدث الآن عن **ليسياس** (٤٥٩-٣٨٠ تقريباً) وهو ابن كيفالوس المولود في سيراكوسا والذي عاش في بيريه^(٧١) وكانت حاله ميسورة. يرسم لنا أفلاطون صورة جيدة للأب في الكتاب الأول من "الجمهورية" ولو أن مثل هذا الإعجاب لا يسحب إلى خطب الإبن. حكم على أخى ليسياس - واسمه

(٧٠) عن أندوكيديس راجع:

G.A. Kennedy, "The oratory of Andocides" *AJPh* 79 (1958), pp. 32-43.I. Opelt, "Zur politischen Polemik des Redners Andocides" *Glotta* 57 (1979), pp. 210-218.

(٧١) يقول ستيفن آش (المراجع السابق ص ٣٥٣ وما يليها) إن ليساس قد ولد في أثينا حوالي عام ٤٥٨

وعاش الثلاثين عاماً الأولى من حياته في صقلية وجوب إيطاليا.

عن ليسياس راجع:

J.J. Bateman, "Some aspects of Lysias, argumentation" *Phoenix* 16 (1962), pp. 155-177.

بوليمارخوس - بالإعدام من قبل حكومة الثلاثين مما اضطّر لسياس للهروب من أثينا، وبذلك فقد معظم ثروته وأصبح مؤبداً متحمساً لثراسيبولوس والحزب الديمقراطي. وبعودة الأخير لأثينا استطاع لسياس أن يدخل هذه المدينة ويعيش فيها من جديد. وفي عام ٤٠٣ حاول الانتقام لموت أخيه من إراتوستينيس أحد أفراد حكومة الثلاثين. وحصل على حقوق المواطنة الأثينية لأجل قصير. واضطرته ظروفه المادية لكتابة الخطب للآخرين، فحقق نجاحاً ملموساً بفضل إلمامه بالحيل الخطابية التي برع في إخفائها تحت رداء البساطة والعفوية مما زاد خطبه جاذبية وتأثيراً. وهكذا بدت خطبه وكأنها تلقائية لا من يراع أحد كتابة الخطب المحرفين، بل وكأنها مرتجلة على لسان المتخاصم نفسه ونبت الساعة في ساحة المحاكم. وتلك قمة في بلاغة الخطبة القضائية لم يصل إليها أحد من قبل لسياس، فهي أنقى وأصفى ما وصلنا من اللهجة الأتيكية وأقربها إلى الطبيعية والتلقائية. ومع أنه يرتب مفرداته وينسقها، فإنها تبدو وكأنها مهمة لم تلق أية عناية في التهذيب والتشذيب. فليسياس إذن يمثل البساطة لا الفخامة في تاريخ الخطابة الإغريقية. ووصلنا منه خمس وثلاثون خطبة مع بعض الشذرات. وكانت تسب إليه ٤٢٥ خطبة، بيد أن ٢٣٣ منها هي التي اعتبرت بالفعل من تأليفه. وفي خطبته "ضد إراتوستينيس" التي ألقاها عام ٤٠٣ بعد سقوط حكومة الثلاثين يصل لسياس إلى حد العنف الوحشي، وهو ما يتمشى مع طبيعة الأحداث التي يعالجها.

وتبرز براعة لسياس في قدرته على تقمص شخصيات زبائنه الذين يكتب لهم الخطب. ومن أفضل الأمثلة على ذلك خطبته الأولى التي كتبها دفاعاً عن إيوفيليتوس الذي قتل رجلاً زنى بزوجه وضبطه متلبساً. فهو يحكى قصة حياة هذا الزوج المخدوع، وكيف أنه رجل طيب القلب كان يثق في زوجته ثقة عمياء، فلما إكتشف خيانتها لم يكن بوسعه أن يفعل غير ما فعل. وتتضمن الخطبة تفاصيل أخرى كثيرة وقعت في يوم الحادث، وتفيد كلها في رسم الشخصية (ethopoieia) وتبرير مسلكها العنيف. وفي خطبته "دفاعاً عن مانتيثيوس" يكتب خطبة لشاب أثيني سليل أسرة نبيلة، نزيه وواثق من نفسه، حريص على

ألا يقع في الغرور والزهو الأجوف. وهو معتد بنفسه ونسبه وبما أنجره أجداده من أجداد للدولة وبما يقوم به هو نفسه في ميدان القتال. وهناك خطبة أخرى عن رجل حجبت عنه مكافأة عامة، فيدافع عن نفسه ويفسر هذا الحجب بدوافع الغيرة الشخصية. لقد إتهموه بالعجرفة لأنه يمتطي صهوة حصان بينما هو في الواقع لا يستطيع إقضاء بغل. وهو مضطر لاستعارة حصان صديقه بدلا من الإستناد إلى "عكازين" ويسير هكذا في الطريق! وفي خطبته "ضد أيسحينييس" السقراطي يسخر لسياس من غريمه هذا لأنه يستدين نقودا ولا يسدها قط. ويقول إن الناس عندما يستيقظون من نومهم ساعة الفجر ويرون طوابير الدانين ببابه يظنون أنهم إنما جاءوا لتشجيع جنارته! وكل ذلك يعبر عنه لسياس في لغة لا طنطنة فيها ولا زخرف، لا تشويها الخشونة أو الغموض بل يسودها الوضوح والبساطة ويتحاشى لسياس المجاز والتعبيرات الشعرية لمبتذلة وكافة الأساليب البلاغية المصطنعة. حقا لقد وصل باللهجة الأتيكية إلى مستوى من الرشاقة لم يحلم به جورجياس نفسه. ووصل بنفس الخطابة القضائية إلى قمة لم يبلغها أحد من قبله، إذ كان أول أديب ناثر يجسد حقيقة أن الوضوح لا يتنافى مع البلاغة وقوة التأثير^(٧٢).

عاش **إيسوكراتيس** بن إثودوروس فيما بين عامي ٤٣٦ و ٣٣٨ أى أن حياته عطت معظم فترات ازدهار النثر الأدبي الأتيكي لاسيما فن الخطابة. لدينا ثلاثون نصا منسوباً إليه، ومعظم هذه النصوص خطب وقليل منها رسائل. نسب إليه القدامى ستين خطبة، بيد أن خمسة وعشرين أو ثمانية وعشرين فقط هي التي تقبل الآن على أنها من تأليفه فعلا. تمتع بحياة هائلة هادئة وناجحة ولكنه فشل بوصفه خطيباً. إذ كان يفتقد شجاعة الروح وقوة الصوت وهي من مستلزمات من يخطب في الناس. بيد أنه حقق نجاحا منقطع النظير كاتباً محترفاً للخطب من أجل الآخرين وبرز مؤلفاً للمقالات ومعلماً لهذا الفن. ومنذ عام ٣٨٨ كان على رأس مدرسة لتعليم الفلسفة - كما كان يحلو له أن يزعم - والخطابة في أكمل

(٧٢) عر المزيد من التفاصيل أنظر:

K.J. Dover, Lysias and the Corpus Lysiacum. University of California Press 1968.

صورها. كان يؤمن بضرورة أن تكون لغة الخطابة من لغة الحياة اليومية، على أن تختار المفردات بعناية فائقة وتنسق تنسيقاً حسناً. ولذا نجده أكثر الخطباء جاذبية، بل تبعث قراءة هذه الخطب السرور إلى النفس دون أن تترك إنطباعاً قوياً. وبالإضافة إلى الخطب المكتوبة للمتخاصمين فى المحاكم تنقسم أعماله الأخرى إلى ثلاثة أقسام رئيسية: أولها الخطب النموذجية (epideiktike)، وهى تمرينات فى الخطابة على المستوى الرفيع كالخطبة العاشرة بعنوان "هيلينى" والحادية عشر "بوزيريس". والقسم الثانى هو عبارة عن مناقشات جدلية يعرض فيها آراءه فى التعليم مفندا آراء الآخرين مثل الخطبة الثالثة عشر بعنوان "ضد السوفسطائيين". والقسم الثالث هو المقالات وهى مكتوبة فى صورة رسائل مفتوحة بعضها فى الأخلاق وأخرى فى السياسة.

ولا يكل إيسوكراتيس عن الدعوة المتواصلة والموجهة لبنى جلدته من الإغريق لكى يرتفعوا فوق نزاعاتهم الداخلية ويوحدوا صفوفهم - لاسيما أثينا وإسبرطة - لمواجهة العدو المشترك أى الفرس. وفشلت خطته لأن طيبة كانت قد ظهرت فجأة وسعت من أجل الزعامة مما أدى إلى اندلاع حروب جديدة. وفى عام ٣٦٨ إقترح إيسوكراتيس على ديونيسيوس الأول أن يكون بطل الإغريق القومى ولكنه لم ينجح فى مسعاه. وفى عام ٣٥٦ طالب أرخيداموس ملك إسبرطة أن يضع حداً للحروب الداخلية بين الدويلات الإغريقية وخاب سعيه هذه المرة أيضاً. وعندما ظهر فيليب الثانى ملك مقدونيا فى الأفق وشرع بوسع حدود مملكته جنوباً، وقف كثير من الإغريق ضد سياسته التوسعية هذه معارضين إيسوكراتيس الذى رأى فيه المخلص والمنقذ. وفى عام ٣٤٦ ناشده بأن يوحد المدن الإغريقية ويحشد منها الجيوش ليفتح بلاد الشرق. وفى عام ٣٣٨ هزم فيليب كلا من أثينا وطيبة فى موقعة خايرونيا، وكان إيسوكراتيس حينئذ فى سن الثامنة والتسعين حيث سمع هذه الأنباء وربما قرعنا بها ومات مطمئناً. وسيحقق الإسكندر الأكبر حلمه فيما بعد حيث سيصل بفتحاته إلى الهند نفسها. لكن المسألة ظلت موضوع جدل شديد ولوقت طويل فى مدينة أثينا وتفاوتت الآراء بين محبذ لفكرة دولة - المدينة

التي اعتبرها أفلاطون جزءاً من النظام الأساسي للكون نفسه، وبين داعية إلى قيام دولة كبيرة ممتدة الأطراف وتضم شعوب العالم كافة^(٧٢).

وترجع أهمية إيسوكراتيس الأدبية إلى أنه من آوائل الساعين إلى أن يكون النثر أداة توصيل واضحة وبسيطة لا تكلف فيها. كما أنه دعى إلى قراءة ودراسة أعمال الأدباء الكبار، ومن بين كل خطباء أثينا يتميز إيسوكراتيس باهتمامه العميق وإنغماسه الدائم في الحياة العامة. إتسمت أفكاره بسعة الأفق وثراء الخيال دون أن تصل إلى أن تكون من الأوهام الخال تحقيقتها. وفي محاضرة "فايدروس" لأفلاطون يقارنه سقراط بالخطيب لسياس يرى أنه الأفضل لأن له "فلسفته" في الحياة. ويتفق إيسوكراتيس مع أفلاطون في إهتمامه البالغ بالتربية والتعليم والنظرية السياسية، وإن لم يستطع مجازاة هذا الفيلسوف في مجال التنظير والإنشغال بالتأمل في المبادئ الجوهرية العامة. ذلك أن إيسوكراتيس يعمل من أجل تحقيق أهداف مباشرة وواضحة وضعها نصب عينيه. وهو يبذل جهداً ملموساً لكي يصوغ أسلوباً خالياً من الأخطاء، وإن إفتقر إلى سلاسة لسياس وعفويته. بيد أن أسلوب إيسوكراتيس يتميز بشئ من الرزانة والرصانة والإستقامة. فهو يتجنب تكرار نفس المقاطع التي سبق أن إستخدمها من قبل في كلمات سابقة، ويتحاشى الجمع بين حروف تجعل النطق بها عسيراً. ولا يسمح بوجود فجوة صوتية (hiatus) بين نهاية كلمة وبداية أخرى. ويرى إيسوكراتيس أن للنثر إيقاعه الموزون ونغمه المصقول على ألا يكون ذلك على حساب الترتيب الطبيعي لمفردات الجملة. إنه إذن فنان واعى لديه شئ جاد يريد توصيله ويعرف كيف يحقق ذلك.

وفي خطبته "ضد السوفسطائيين" المكتوبة عام ٣٩٠ يهاجم إيسوكراتيس أولئك الذين يدعون أنهم يعلمون الناس أكثر مما بوسعهم هم أنفسهم أن يلموا به، زاعمين أنهم يعرفون حق المعرفة السلوك السليم والطريق القويم نحو الفضيلة. إنه في هذه الخطبة ينتقد فساد الفلسفة وتهافت الفلاسفة الذين إنتهى بهم الأمر إلى

(٧٢) راجع: B.G. Mandilaras. The Speech on the Peace of Isocrates. From the British Museum Papyrus (in Greek). Kardamitsa- Athens 1975.

الشغف بالجدل من أجل الجدل ذاته.

وفى عام ٣٥٥ كتب إيسوكراتيس خطبته الدفاعية "عس التادل" (antidosis)^(٧٤). وفيها شرح فكرته عن التعليم وكيف أنه يعنى التثقيف بالمعى الواسع، أى تدريب المواطن فى سن الشباب والرجولة كيف يؤدى دوره كاملا فى أمور الدولة العامة. والتعليم عند إيسوكراتيس يساعد على تقوية الشخصية مما يجعلها على درجة عالية من حسن التقدير فى مواجهة المشكلات والصعاب. ثم يسعى أن يتركز التعليم فى البداية على أهم وسيلة فى يد الإنسان وهى اللغة ولا يؤمن إيسوكراتيس بالفلسفة من أجل الفلسفة، بل ينبغى توظيفها بحيث تكون رياضة للروح كما تكون التدريبات البدنية ترويضاً للجسد. والرجل المتعلم عند إيسوكراتيس يفضل الآخرين كما يفضل الإنسان الحيوان والإغريق الرابرة. وهو بذلك يعود إلى فكرة الرجل الكامل ولكنه يقيمها على أساس من الحكمة العملية فى الحياة^(٧٥).

ولد **إيسايوس** فى خالكيس وعاش فى أثينا أجنبياً، لأنه لم يحصل قسط على حقوق المواطنة الأثينية. تقع فترة حياته وإنتاجه الأدبى فى النصف الأول من القرن الرابع. اشتهر كتابة الخطب للآخرين كما اشتهر بالتدريس ويقال إن ديموستينس نفسه تعلم فن الخطابة على يديه. ويجد بعض النقاد شيئاً من التشابه بين أسلوبيهما. لدينا عشرة من خطبه وجزء من خطبة أخرى. ومعظم هذه الخطب

(٧٤) antidosis هى الحالة التى يطلب فيها أحد المواطنين المكلف بأداء واجب أو إلتزام عام leitourgia أن يحمل محله مواطن آخر على أساس أنه الأغنى منه والأقدر على القيام بهذا الإلتزام. أما إذا رفض الطرف لثانى بحق للمواطن المكلف أن يرفع دعوى قضائية أمام المحاكم لإلزام هذا الطرف بالقيام بهذا الواجب العام، وإلا فعليه أن يقبل تبادل الممتلكات مع المدعى.

P. Cloché. Isocrate et son temps. Paris 1963.

(٧٥) أنظر

S. Usher, "The style of Isocrates" BICS 20 (1973), pp. 39-67.

E. Rummel, "Isocrates' Ideal of heticoric" CJ 75 (1979), pp. 25-35.

الناقية من إنتاجه تدور حول مشكلات الوراثة والعلاقات الأسرية بصفة عامة^(٧٦).

وكان **ليكورجوس** (٣٩٠-٣٢٥ تقريباً) رجل دولة وسياسياً أكثر منه خطيباً. بلغ من حبه للآدب أنه استصدر قراراً بجمع وحفظ نسخ من نصوص شعراء التراجيديا الثلاثة أيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس. كان من مؤيدي ديموستينيس في سياسته المناهضة للمقدونيين. له خطبة بعنوان "ضد ليوكراتيس" وهو رجل هرب من معركة حايرونيا وعاد إلى أثينا فوجهت إليه تهمة الخيانة. وفي هذه الخطبة يقول ليكورجوس مخاطباً مواطنيه "تحيلوا أيها الأثينيون أن الأرض ترفع أشجارها ضارعة إليكم، تحيلوا أن الموانئ وأحواض السفن وأسوار المدينة تنوسل إليكم، تحيلوا أن المعابد والأماكن المقدسة تستثير همتمكم أن تهبوا لمد يد العون لها"^(٧٧).

ومن أنصار ديموستينيس أيضاً الخطيب **هيبريديس** (٣٨٩-٣٢٢ تقريباً) وإن تمتع بشخصية مختلفة عنه وعن ليكورجوس. إذ كان هيبريديس مثيراً سخريه شعراء الكوميديا بسبب تصرفاته الشاذة. كان مغرماً بالسّمك والنساء إلى حد مثير. وهو خطيب كان أقرب إلى ليسيّاس من أي خطيب آخر، ولو أن النقاد يعتبرونه خليطاً أو مزيجاً جمع بين ليسيّاس وديموستينيس. وحتى منتصف القرن السادس عشر الميلادي كنا لا نعرف عنه الشئ الكثير، وكانت معلوماتنا عنه غير مباشرة أي مستقاة من كتاب آخرين. أما الآن وقد وصلتنا بعض النصوص البردية المكتشفة في مصر وعليها ست من خطبه فقد أصبح إتصالنا به مباشراً وتنسب إليه سبع وسبعون خطبة، بيد أن النقاد يرون أن اثنتين وخمسين فقط منها هي الصحيحة. له شذرة (رقم ٨٠) تقول "كل الخطباء بلا إستثناء ثعابين، وكل الثعابين كريهة، بيد أنه إذا كانت الثعابين الصغيرة سامة تؤذي الإنسان، فإن الكبيرة منها تأكل الصغيرة"^(٧٨).

(٧٦) عن إيسايوس راجع

R.R. Renehan, "Isocrates and Isaeus" CPh. 75 (1985), pp. 242-253.

(٧٧) عن ليكورجوس ونصره راجع:

J.O. Burtt, Minor Attic orators II, Loeb 1954.

T.B. Curtis, The Judicial oratory of Hyperides. Chapel Hill 1970.

(٧٨) راجع

أما غريسم ديموستينيس فهو **أيسخينيس** (٣٨٩-٣١٤ تقريباً)، وقد ولد لأيوين فقيرين وعاش موظفاً صغيراً بإحدى المحاكم ثم ممثلاً محترفاً إذ كان رخيماً الصوت، جميل الهيئة. تفتقد خطبه القوة والعنف المميزين لخطب ديموستينيس. ولكنه كان مقبلاً ومؤثراً ربما بسبب حسن إلقاءه بالدرجة الأولى. عندما فشل في إثبات إتهامه لكتيسيفون فقد حقوق المواطنة، ولاسيما أنه لم يحصل على خمس الأصوات وهو الحد الأدنى. فباضطر إلى مغادرة أثينا وذهب إلى رودس حيث شرع يعلم الخطابة. وستناول بعض جوانب هذا الخطيب في ثنايا حديثنا عن ديموستينيس^(٧٩).

كان والد **ديموستينيس** (٣٨٤-٣٢٢) صاحب مصنع للسيف، مات وترك ابنه ديموستينيس في سن السابعة، فاختلس الأوصياء عليه الإرث الكبير قبل أن يبلغ سن الرشد. وفي سن العشرين أصبح خطيباً مفوهاً واحترفاً كتابة الخطب للزبائن، ووصلتنا بعض هذه الخطب وهي تفتقر إلى السلاسة وإلى التعمق في رسم الشخصيات على نقيض خطب ليسياس. ذلك أن خطب ديموستينيس تمتاز الأسلوب الضخم الرنان، ولكنها تتميز بالقوة والإقناع وتصطبغ بصبغة أخلاقية. كان ديموستينيس من البداية يطمع في أن يلعب دور الخادم الكبير لدولة كبيرة، فقبل القيام ببعض الواجبات العامة التي أدت إلى إفلاسه وإتهامه بتقبل الرشاوى. تنسب إليه إحدى وستون خطبة وست رسائل وكتاب يحوى أربعاً وخمسين مقدمة خطابية. أما ما وصلنا فيتراوح ما بين أربع وثلاثين وسبع وثلاثين من الخطب الموثوق بصحة نسبتها إليه. ومن بينها خمس (٢٧-٣١) تنتمي إلى فترة البداية وإحداها ضد الأوصياء عليه.

بدأ نجم ديموستينيس يتألق بإعتلاء فيليب الثاني عرش مقدونيا عام ٣٥٩، إذ أخذ ديموستينيس على عاتقه مهمة أن يكشف خططه التوسعية وأطماعه السياسية

(٧٩) عن أيسخينيس راجع: "A. Diller, The manuscript tradition of Aeschines' orations" BICS 4 (1979), pp. 34-64.

فى بلاد الإغريق. وألقى خطبه المشهورة "الفيليبات" محذراً الأثينيين من إنتشار نفوذ مقدونيا وحثهم على مواجهتها. وجاءت موقعة خايرونيا عام ٣٣٨ فأخترست كل لسان للمقاومة. بيد أن نضالاً خطائياً آخر كان فى إنتظار ديموستثيس، ففي عام ٣٣٦ عرض أحد أنصاره وهو كتي سيفون تنوير ديموستثيس مكافأة له على خدماته التى أداها للدولة. ولكن أيسخينيس غريمه إعرّض بشدة وقدم إتهاماً رسمياً ضد كتي سيفون مستنداً على عدم شرعية المشروع المعروض للتصويت. وجره ذلك بالطبع إلى إتهام ديموستثيس نفسه والهجوم عليه وانتقاد أفكاره السياسية برمتها. ورد ديموستثيس برأئته التى تعد أوج الإزدهار وأسمى ما وصلت إليه الخطابة الإغريقية بوجه عام. وهى الخطبة الثامنة عشر والمعروفة بعنوان "عن التاج". فيها يدفع ديموستثيس التهمة عن كتي سيفون ويدافع صاحب الخطبة عن سياسته المناهضة للمقدونيين ويشن حملة شعواء على أيسخينيس. وتعد هذه الخطبة آخر ما كتب ديموستثيس مع أنه عاش بعدها ثمانى سنوات.

كان النزاع بين أيسخينيس وديموستثيس نتيجة حتمية لطبيعة شخصية كل منهما والظروف التى أحاطت بهما. ولعل مثل هذا الاختلاف البين فى الرأى حول الشئون السياسية العامة وكذا فى المحاكم يوضح إلى أى مدى كان الشقاق قد مزق أوصال العلاقات الاجتماعية من جهة، والعلاقات بين المدن الإغريقية وبعضها البعض من جهة أخرى. لأن أيسخينيس يدعو إلى الخضوع لمقدونيا والتعاون مع فيليب بينما بحث ديموستثيس الإغريق على مقاومته بالقوة. وربما كان أيسخينيس يتلقى أموالاً من فيليب، دون أن يعنى ذلك أنه مرتشى أو خائن. وفى عام ٣٤٦ أعد ديموستثيس نفسه لرفع دعوى ضد خصمه بتهمة تقاضى الرشوة، وإستخدام تيموكراتيس ليكون شريكه فى هذه الدعوى، بيد أن أيسخينيس سبقهما ورفع دعوى ضد تيموكراتيس بتهمة الفسوق الجنسى. ويبدو أنه كسب القضية وأسكت ديموستثيس بعض الوقت، وإن كان الأخير قد عاد ورفع دعوى أخرى عام ٣٤٤.

ومع أن خطبتي الفرعيين أيسخينيس وديموسثينيس قد أقيمتا فى المحاكم إلا أنهما تتمتعان بسمات الخطب السياسية العامة. إذ أنهما يتعاملان مع قضية تتعلق بوضع أثينا فى العالم الإغريقى وبقائها دولة مستقلة. كان ديموسثينيس هو الأقوى والأكثر تمتعاً بالموهبة الخطابية، بل هو أقدر خطباء عصره. يصفه أحد القاد القدماء بأنه من بين سائر الخطباء يبدو كالعاصفة البرقية أو كالصاعقة النارية التى تكتسح كل ما يقف فى وجهها. وحتى فى أثناء تناوله لأبسط الأمور يجعل ديموسثينيس كل كلمة تصيب هدفها، لأن كل شئ فى خطبته محسوب بدقة ومكثف للغاية. وتشى الجملة عنده وحيلتها المحكمة بفكر عميق وهيمنة ظاهرة على الأداة التعبيرية. فهو يغير ويبدل فى طول وبنية الجملة، كما لم يفعل أى ناثر إغريقى آخر باستثناء أفلاطون. وإذا كان ديموسثينيس يفتقد دكاء وخيال الأخير، فإن حسه الدرامى قوى بحيث يمكنه من رسم مواقف مثيرة وتسلط الضوء على التفاصيل.

نعود شهرة ديموسثينيس إلى أنه يمثل صوت المعارضة السياسية، ويقف تحت لواء الديموقراطية والحرية فى مواجهة قوى الطغيان والعبودية. ولعل أقوى وأهم إنطباع تخرج به من خطب ديموسثينيس هو حب صاحبها العنيف لأثينا. وهذا هو سر خلافه مع أيسخينيس من ناحية، كما أنه هو الموضوع الرئيسى فى الخطب "الأولينية" و "القيلبية". ومن ناحية أخرى فهو الذى أظهر تزايد قوة فيليب مما استدعى ضرورة وقف المد المقدونى. يعتقد ديموسثينيس أن أثينا هى المدينة الجديرة بأن تتبوأ عرشى المجد والعظمة فهى النموذج المثالى بين كافة المدن الإغريقية، ولكنها مع ذلك لم تصل قط إلى ما ينبغى لها من الرقى والقوة. كان ديموسثينيس على أتم استعداد لأن يفعل أى شئ فى سبيل رفعة أثينا. وهذا ما فعله إذ ضحى بنفسه فعلاً عندما شرب السم عام ٤٢٢ حتى لا يستسلم للقائد المقدونى أنتيباتير ونائبه ديماديس. إنه يرى فيهم أعداء وطنه ويقول عنهم فى نهاية خطبته "عن التاج" ما يلى "ليت أحداً منكم أيتها الآلهة لا يستسلم لرغباتهم ! وليتكم إن كان بوسعكم تزدعوا فى هؤلاء الناس عقولاً وقلوباً أفضل مما لديهم. أما إذا كانت

حالتهم مستعصية على العلاج فأنزلوا بهم وبهم وحدهم الدمار الكامل والمعجل برأ وبجرا وبأقصى سرعة ممكنة. هيئوا لنا - نحن الشاكرين لكم الفضل - الخلاص من المخاوف التي تهدد أمننا، وأنعموا علينا بالأمان الثابت الذى لا يتزعزع".

ويتميز أسلوب ديموستينيس بالثراء وبالقدرة الفائقة على نحت المفردات والتشبيهات. ويكفى أن نذكر هنا أنه مخترع التعبير الشائع حتى يومنا هذا "أسكرته نشوة النجاح"، حيث أطلقه على فيليب الثانى فى الخطبة الفيليبية الأولى. ويصف خائنى المدينة فيقول إنهم "بتروا أطرافها" ("عن التاج" ٢٩٧)، ويقول إن "بلاد الإغريق مريضة" ("الفيليبية الثالثة" ٣٩). وهو القائل كذلك "من بذر البذور مسئول عن ثمارها" ("عن التاج" ١٥٩) أى من زرع حصد. وكلها تعبيرات تشهد له بسعة فى الخيال وقوة فى التعبير وقدرة على التكيف^(٨٠).

بيد أن ديموستينيس قد وقع فى بعض الأخطاء نتيجة سوء التقدير. فأخذ عليه النقاد القدامى عدم إجادته أسلوب الفكاهة، بل كانت فكاهاته تفتقر إلى روح الدعابة وتقرب من التشنيع. فلطالما سخر من أصل أيسخينيس الوضيع ومن أنه كان ممثلاً من الدرجة الثالثة، عاش على الكروم والزيتون اللذين قذفه بهما المتفرجون ! ولا ينفذ ديموستينيس إلى أعماق الشخصية أو بالأحرى لا يريد ذلك. ولا أدل على هذا الاتجاه من أن كل شئ فى عالمه إما أسود أو أبيض، مع تجاهل ما هو بين هذا وذاك، حيث تتداخل الأضواء والظلال وتختلط الألوان. ولكن ديموستينيس يبلغ قمة الإحساس بالإنسانية عندما يسخر من أولئك الذين يقيسون سعادتهم بمقدار ما يملأون به بطونهم من الملذات الرخيصة. ومن عيوب ديموستينيس وقصور الفهم عنده أنه لا يرى إلا جانباً واحداً للأمور، فهو مثلاً لم يرى فى تصاعد قوة مقدونيا سوى المخاطر التى تهدد أثينا. وهذا غير ما حدث

(٨٠) عن مزيد من الأمثلة راجع ستيفن أشر (أنظر حاشية رقم ٦٥) ص ٥٠٢ وما يليها وقرن:

Ch.D. Adams, Demosthenes and his Influence, Cooper Square Publishers Inc, New York 1963.

بالنسبة لأيسخينيس الذى كان فى مطلع حياته معارضاً لفيليب، فلما ذهب إليه فى وفد للتفاوض غير موقفه أثناء المفاوضات نفسها وصار نصيراً له. أيسخينيس إذن ممن يعيرون مواقفهم ويتواءمون مع الظروف على النقيض من ديموستينيس الذى لا يتزحزح قيد أنملة عن موقف سبق أن إلتمز به. وتغيير موقف أيسخينيس لا يعنى بالضرورة أنه مذنب أو أنه مرتشى أو خائن عميل، فحن لا تملك الدلائل على ذلك. بل إن فيليب والإسكندر الأكبر كانا يكتان كل تقدير وإعجاب لمدينة أثينا، وكانا يتويان معاملتها أفضل معاملة. ومن ثم فقد كان أيسخينيس رجلاً مرناً رأى أن أثينا يمكن أن تحتفظ لنفسها بقدر معقول من الإستقلالية إذا ما قبلت ببعض الشروط المقدونية. وبعبارة أخرى كان أيسخينيس يعتبر أن السلام المشرف مع مقدونيا أفضل بكثير من تلقى الهزيمة المنكرة والمخزية على يدها. وعندما اندلعت الحرب فعلاً وسقطت أثينا بكى أيسخينيس الكرامة المهذرة، فأثينا التى كانت ملاذ كل إغريقى وواحة الأمان فى ذاك العصر المضطرب، أصبحت الآن تكافح بشق الأنفس من أجل الحفاظ على ترابها.

وعلى أية حال فقد أثبت التاريخ أن كلا من أيسخينيس وديموستينيس كان على خطأ. إذ أثبتت فتوحات الإسكندر الأكبر أن عصر دولة المدينة قد ولى بلا رجعة. وهكذا سقط الأنموذج المثالى الذى تعبد فى محرابه ديموستينيس. ولبعض الوقت بدت رؤية أيسخينيس صائبة، ولكن ما أن مات الإسكندر الأكبر وجاء خلفاؤه وتقاسموا ثمرات فتوحاته فيما بينهم بقوة السلاح حتى ثبت أن أيسخينيس أيضاً كان محطئاً فى تقديراته^(٨١).

(٨١) عن فن الخطابة الإغريقية بصفة عامة راجع:

G.A. Kennedy, The Art of Persuasion in Greece. Princeton 1963.

J.F. Dobson, The Greek Orators. Books for Libraries Press, Freeport, New York, reprint 1971.

R.C. Jebb, The Attic Orators from Antiphon to Isaeos. vols 2, New York, Russell & Russell Inc. 1962.

ومن أحدث الدراسات حول ديموستينيس نشر إلى:

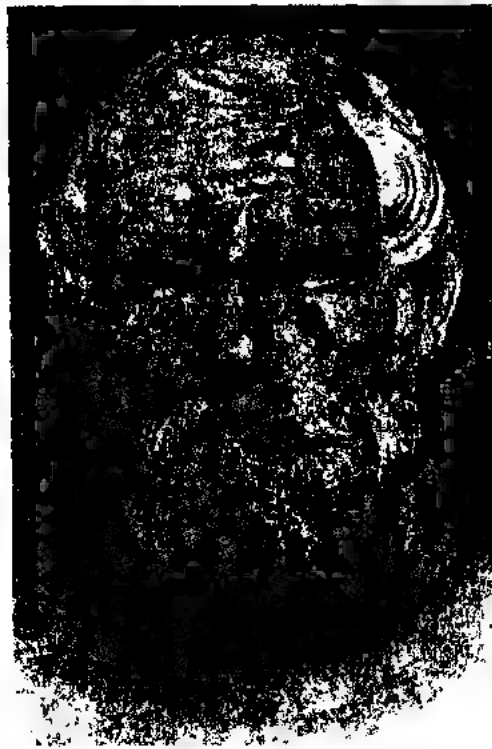
L. Pearson, The art of Demosthenes. Meisenheim am Glan 1976.

صفوة القول إن الخطابة الإغريقية هي فن القرن الرابع وتلاشت عند نهايته. ومن ثم فهي تعكس حالة أثينا آنذاك فهي الدولة التي فقدت سلطانها السياسى والعسكرى وإن كان الطموح لا يزال قائما فى إستعادة عز الماضى، ولا تزال الأحلام تراودها فى أن تلعب دورا رائدا فى العالم من حولها. ومع كل فإن الخطابة شئ موجود فى دم الحضارة الإغريقية نفسها ومنذ عصورها السحيقة. ويعد موت ديموستينيس بعدة قرون كانت الخطابة لا تزال تمارس وتدرس بعناية فائقة. وظل الأمر كذلك حتى جاءت المسيحية فظهر نوع جديد من الخطابة مرتبط بها وبالدعوة إليها. والعيب الواضح فى الخطابة الإغريقية بصفة عامة هو الإهتمام بالشكل على حساب المضمون، ولقد ازداد هذا العيب ضراوة وشراسة بعد موت ديموستينيس أفضل الخطباء الإغريق طرا. ولعل هذا الخيط الرفيع هو الذى سيزداد بمرور الزمن ليصبح فى النهاية من الأمراض المتوطنة التى تصيب فن الكتابة الأدبية ونعنى الخطابية التى سيطرت على أقلام كثير من الشعراء والنثرين ليس إبان العصر الهيلينستى وبالإسكندرية فقط، بل فى الأدب الرومانى نفسه الذى تزايدت فيه الخطابية حتى أودت به فى نهاية العصر الفضى^(٨٢).

(٨٢) أحمد عثمان، الأدب اللاتينى العصر الفضى، فى أماكن متفرقة.



الشكل رقم (١٦)



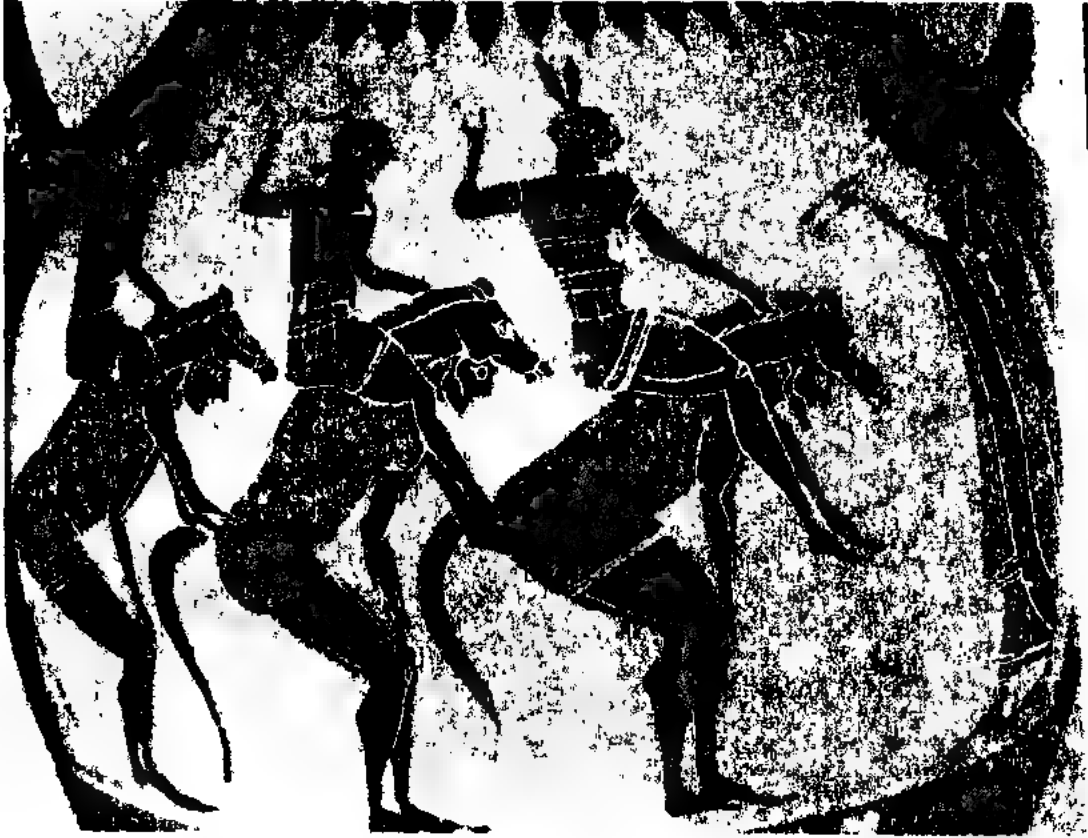
الشكل رقم (١٧)

الباب الخامس

الأدب السكندري والبحث عن طرق جانبية

"كم هو حار نيار النهر الأشوري (الفرات)
ولكنه يحرق معه فادورات الأرض، ويحلبت عمامه الغابات. أم الحل فلا
يقدم إلى ديمتر ماء عاديا لما هو شائع، بل يفرر سائلا نقيا وعدسا هي
حدول صغير رائق، إنه الخلاصة وذؤابة مياه الأرض

كاليماخوس



الشكل رقم (١٨)



الشكل رقم (١٩)

١- تدوين الأدب ودور مكتبة الإسكندرية

من الواضح أن الأدب الإغريقي على وجه العموم أدب سماعي شفوي، يتناقله الناس عن طريق الرواية الشفاهية والإنشاد أو الإلقاء والغناء أو التمثيل على المسرح، فذلك كانت وسائل النشر الشائعة في العالم الإغريقي^(١). وظل الأمر كذلك في غالب الأحيان، حتى بعد أن اخترعت الكتابة وعُرف فن تدوين النصوص الأدبية الثرية والشعرية. حقا لقد بدأ الناس رويدا رويدا يقتنون الكتب، إلا أنها لم تكن سوى وسيلة للتذكر أى "مذكرة" (hypomnema) يحفظ بها المؤلف أو ممثل المسرح لنفسه مرجعاً يعود إليه ساعة الضرورة. ولكنها لم تصبح بعد وسيلة للنشر أو أداة الاتصال بين المؤلف وجمهوره. وظلت هذه النظرة للكتاب على أنه "مذكرة" حتى عصر أفلاطون إن لم يكن بعد ذلك. وفي مدارس أثينا القرن الخامس كانت العلاقة بين التلميذ والأستاذ علاقة شخصية إلى حد كبير، وكان التعليم فى أساسه يتم عن طريق الكلمة المسموعة أكثر من الكلمة المقروءة أو المكتوبة. ولقد قرأ سقراط الشعراء الإغريق وأحدث ثورة فكرية فى أثينا، ولكنه فعل كل ذلك دون أن يكتب كلمة واحدة. لقد كانت المناقشة والتأمل هما أهم الوسائل التى يلجأ إليها الناس من أجل تحصيل المعارف، وكان جمع الكتب وقراءتها أمرا نادرا فى البداية. إلا أن أثينا القرن الخامس بدأت تشهد عادة تداول الكتب وهواية إقتنائها، مما أدى إلى رواج نسي مهنة تجارة الكتب الجديدة، حتى أن الشاعر الكوميدي إيوبوليس (شئرة ٣٥٤ Kock) يشير إلى مكان ما فى أثينا عرف ببيع الكتب. ويقول أفلاطون على لسان أستاذه سقراط إن نص الفيلسوف أناكساجوراس كان من الممكن الحصول عليه من الأوركسترا

(١) سق أن تناولنا موضوع فن الكتابة وتدوين الأدب وتأثيره على طبيعة الأدب الإغريقي. انظر:

أحمد عثمان: "مستقبل الثقافة الكلاسيكية فى مصر"، مجلة "الكاتب" عدد ٢٠٣ (القاهرة). فبراير

(١٩٧٨)، ص ٢٢-٣٠ - وراجع:

F.G. Kenyon, Books and Readers in Ancient Greece and Rome. Oxford at the Clarendon Press 1932.

بالسوق العامة (الأجورا) في مقابل دراجة واحدة على أقصى تقدير^(٢). وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على أن سعر الكتب في أثينا لم يكن بصفة عامة مرتفعاً.

ونجد عند كسينوفون إشارة إلى مكتبة خاصة تضم ملاحم هوميروس كلها^(٣). ومن العوامل التي شجعت على إقتناء الكتب وشيوع تداولها ورواج تجارتها ظهور الحركة السوفسطائية التي أحدثت ضجة فكرية كبيرة وجاهد روادها في سبيل نشر الثقافة في كل مكان. كما أن تطور النشر الأدبي بفنونه الثلاثة التاريخ والفلسفة والخطابة قد إستلزم وجود النص المقروء. ثم يأتي دور الفن المسرحي الذي بلغ قمة الإزدهار إبان القرن الخامس. فمما لا شك فيه أن العروض المسرحية تقتضى وجود نص مكتوب يمكن الرجوع إليه في أى وقت أثناء تدريب الجوقة وتحفيظ الممثلين أدوارهم المختلفة. فإذا وصلنا إلى القرن الرابع وجدنا أرسطو يعترف ولأول مرة بأن بعض المؤلفين يكتبون أعمالهم للقراءة (anagnostikoi) لا للإلقاء أو الإنشاد. وهو يسمي على وجه التحديد الشاعر التراجيدي خايريمون (منتصف القرن الرابع) والشاعر الغنائي ليكيمنوس^(٤) الذي يقول عنه "من الأفضل أن تقرأه لا أن تسمعه"^(٥). ومع ذلك ينبغي ألا ننسى أن "القراءة" كانت تتم في غالب الأحيان بصوت مسموع، إذ كان الأستاذ يقرأ على تلاميذه والأجير لسيدته والمؤلف لجمهوره. وبصفة عامة لا يمكن أن نزعّم وجود جمهور قارئ إلا ابتداء من أواخر القرن الخامس وبدايات القرن الرابع.

وتحفظ لنا الروايات القديمة شبه التاريخية - دون أن يتوافر لنا الدليل المادي القاطع - أن الطاغية يسيستراتوس (٥٧٠-٥٠٧ تقريباً) كان أول من أسس مكتبة عامة في أثينا، وأن الأثينيين قد عملوا من بعده على زيادة مجموعات الكتب

Pl., Ap., 26 d; cf. Idem, Phd., 97b, 98b; cf. Xen., Mem. I, 6, 4.

(٢)

Xen., Mem., IV, 2, 10.

(٣)

Arist., Rh., 1413b 12-14.

(٤)

التي إقنتها. ورد ما يفيد ذلك عند أولوس جيلليوس^(٥) الكاتب الروماني الذي عاش إبان القرن الثاني الميلادي. ويرى بعض العلماء أن الرواية التقليدية الشائعة بأن هذا الطاغية كان أول من أمر بجمع وتدوين أعمال هوميروس^(٦) إنما ترمز في الواقع إلى أنه حاول تركيز تجارة الكتب في أثينا. ويقال كذلك إن طاغية جزيرة ساموس الشهير بوليكراتيس قد جمع إبان النصف الثاني من القرن السادس كتباً كثيرة في هذه الجزيرة. جاء ذلك في رواية أثيناوس^(٧) الذي عاش حول عام ٢٠٠م في مدينة نوكراتيس المصرية الإغريقية (كوم جعيفة الحديثة بالقرب من إيتياى البارود)^(٨). وقيل كذلك إن نيكوكراتيس (؟) من قبرص - وهو ينتمي إلى فترة زمنية أقدم - قد فعل نفس الشيء^(٩). غير أن بعض العلماء يرجحون ألا تكون هذه الروايات صحيحة، إذ من المحتمل أن يلصق الكتاب المتأخرون بهؤلاء الحكام القدامى عادات وسمات حكام العصر الهيلينستي. ومن المشكوك فيه - كما سبق أن ألقينا - أن تكون الكتب شائعة التداول قبل عصر بريكليس، وهذا لا ينفي أن مجموعات من الكتب قد استخدمت بحكم الضرورة في المدارس آنذاك. ومما يروى في هذا الصدد أن ألكيباديس (٤٥٠-٤٠٤ تقريباً) قد ضرب ناظر إحدى المدارس لأنه لم يكن يحتفظ بنسخة من أشعار هوميروس في مدرسته. أما مجموعات الكتب الخاصة بالأفراد فقد كانت نادرة وتعد من الأمور اللافتة للنظر إلى حد أن يوربيديس قد أصبح موضوع سخرية لأنه يمتلك مكتبة خاصة. ويخبرنا كسينوفون أن يوثيديموس صديق سقراط قد أنشأ لنفسه مكتبة لا بأس بها، إذ كانت تضم الشعراء والسوفسطائيين إلى جانب كتب في الطب والعمارة والهندسة

Aul. Gell., VI, 17.

(٥)

أنظر الباب الأول، الفصل الأول

(٦)

Athen., I, 4.

(٧)

أنظر أدناه الباب السادس.

(٨)

(٩) أحمد عثمان: تاريخ قبرص جزيرة الجمال والألم منذ القدم وإلى اليوم. (القاهرة ١٩٩٧)، ص ٥٣-٦١.

والفلك^(١٠). وفي شذرة للشاعر الكوميدي أليكسيس (٣٧٥-٢٧٥) نجد إشارة إلى مكتبة تضم المؤلفين الإغريق الكلاسيكيين (شذرة رقم ٢٤٥). هذا وقد راجت تجارة الكتب إبان القرن الرابع، حتى أنه عندما وصلت بقايا حملة العشرة آلاف إغريق بقيادة كسينوفون عبر الأناضول إلى سالديدسوس على البحر الأسود وجدت بين حطام السفن التي كانت قد وصلت إلى هذه المنطقة النائية كتباً كثيرة مسوخة، كان البحارة قد نقلوها في صناديق خشبية^(١١).

ومما لا شك فيه أن أفلاطون قد احتفظ في مدرسته "الأكاديمية" بمجموعات من الكتب أو المخطوطات التي استخدمها هو وتلاميذه. بيد أن سترابون (٦٤/٦٣ ق.م - ٢١ م على الأقل) يروي أن أرسطو هو أول من جمع الكتب، فكان بذلك القدوة والرائد الذي حذا حذوه ملوك مصر البطلمية. إذ تعلموا منه - وهو معلم قائدهم الإسكندر الأكبر - كيف ينشئون وينظمون مكتبة ضخمة مثل مكتبة الإسكندرية.

ومن هنا تأتي أهمية الحديث عن مكتبة أرسطو ومدرسته. إذ كانت دراسة التراث القديم تشكل واحداً من أبرز الموضوعات التي أولاها هذا الفيلسوف عنايته. فهو مربى الإسكندر الأكبر (٣٥٦-٣٢٣) الذي أشرف على تعليمه طفلاً وصبياً وشاباً يافعاً. فكان يدرس له أشعار هوميروس ومسرحيات شعراء الزاجيديا الأتيكية. وربما ألف من أجله كتاباً عن "مؤسسى المستعمرات" وآخر عن "حكم الفرد". وعندما مات والد الإسكندر الملك فيليب عام ٣٣٦ عاد أرسطو إلى أثينا، وهناك فى مكان خارج المدينة أى إلى الشمال الشرقى منها فيما بين صخرة ليكايتوس وإليسوس وجد كهفاً مقدساً لى الإله "أبوللون لوكيوس" (Apollo Lykeios) ولربات الفنون الموسى. هناك أقام أرسطو مدرسته التى عرفت باسم

Xen., Mem., IV, 2.

(١٠)

Idem, An., VII, 5, 4.

(١١)

"اللوكيون" (Lykeion) وكانت تحتوى على فناء مغطى، إعتاد أرسطو أن يتمشى فيه (peripatos) وهو يحاصر تلاميذه حتى أن أتباع مدرسته الفلسفية حملوا اسم "المشائين" فيما بعد، وهذا ما سلف أن تحدثنا عنه فى الباب الرابع.

ما يهمنا الآن هو أنه فى هذه المدرسة جمع أرسطو العديد من المخطوطات وأسس مكتبته النادرة التى حوت فيما حوت الخرائط الجغرافية. كما ألحق بها متحفا يضم مجموعات من وسائل الإيضاح المتباينة من الحيوانات والنباتات وغيرها، إستخدمها الفيلسوف العظيم أثناء تدريسه. وما يروى أن الإسكندر الأكبر قد أهدى إلى أرسطو مبلغ ثمانمائة تالت ليساعده على جمع هذه المقتنيات. كما أمر هذا العاهل المقدونى والشاب الفاتح لكثير من الأقطار صياديه فى البر والبحر أن يحضروا إلى أستاذه أرسطو كل ما يصادفهم ويمكن أن يكون ذا فائدة علمية له. ولقد وضع أرسطو الفيلسوف المعلم نظاما دقيقا للحياة فى المدرسة، بما فى ذلك الوجبات المشتركة ومائدة الشراب الوحيدة أو ما نسميه المائدة symposion مرة كل شهر. ولقد ألف هذا الفيلسوف العظيم فى كافة مجالات المعرفة كما سبق أن أئنا فى الباب السابق، وإحتلت دراسة الترات القديم جزءاً كبيراً من إهتمامه وكذلك الدراسات الأدبية واللغوية بصفة عامة. يضاف إلى ذلك أنه بمفرده أو بمساعدة تلاميذه قد أعد قوائم كثيرة تاريخية وعلمية، وذلك مثل قائمة الأبطال المنتصرين فى الألعاب الأولمبية (Olympionikai)، وقائمة الأبطال المنتصرين فى الألعاب البيثية (Pythionikai)، وقائمة بنماذج من عادات الشعوب (Nomina)، ونظام أو "دستور الأئينين" (Athenaion Politeia) المكتوب حوالى عام ٣٢٩/٣٢٨ والذى إكتشف نصه على ورقة بردية حفظتها رمال مصر حتى عام ١٨٩٠م فأثار ضجة فى أوساط دارسى الكلاسيكيات فى العالم الغربى. وإمتد صداها إلى مصر حيث ترجم د. طه حسين هذا النص إلى اللغة العربية، وإهتم به الكثيرون من المفكرين المصريين. ومن القوائم الهامة التى وضعها أرسطو وكان فقدتها خسارة جسيمة يحس بها كل مهتم بالتراث الكلاسيكى أو بالدراسات الأدبية بصفة عامة والفن المسرحى بصفة خاصة هى "الديداسكاليات" (Didaskaliai) وهى سجل بالعروض المسرحية التى قدمت فى أثينا.

يضم إسم الشاعر المؤلف وإسم المواطن الأثينى المكلف بتمويل وتجهيز الجوقة أى الخوريغوس (Choregos). وسنرى أن هذا الكتاب - الذى لم يصلنا سوى فى صورة شذرات مهلهلة ومتناثرة - قد ترك تأثيرات واضحة على أدباء وعلماء الإسكندرية مثل كاليماخوس وأريستوفانيس البيزنطى وغيرهما. ولا شك أن هذا الكتاب يعتبر أول لبنة توضع فى أساس بناء ضخيم نسميه الآن علم التاريخ الأدبى.

ومن المقيّد أن نتابع مصير مكتبة أرسطو، إذ يخبرنا سترابون أن ثيوفراستوس (٣٧٠-٢٨٨/٥) تلميذ أرسطو ومعاونه وتابعه قد ترك مخطوطات أستاذه لنيلبوس من سكييسيس بمنطقة طروادة فحفظها تابعوه فى قبو تحت الأرض لحمايتها من سطو ملوك برجامون المغرمين بجمع الكتب والمخطوطات. وبيعت هذه المخطوطات حوالى عام ١٠٠ إلى أبيلليكون من تيوس بعد أن عثر عليها مخبأة فى القبو. ويقال إنه قد سرق ما لم يستطع شراءه، ثم نشر كل ذلك بطريقة سيئة. وفى عام ٨٤ نقل القنصل الرومانى سلا (١٣٨-٧٨) هذه المخطوطات إلى روما حيث نشرها تيرانيون الأكبر إبان أوائل القرن الأول. ثم عاد أندرونيكوس الرودى ورتب مؤلفات أرسطو وألف دراسة من خمسة كتب عن ترتيب هذه المؤلفات عام ٤٠. وكانت نسخة أندرونيكوس هذه لأعمال أرسطو هى الأساس الذى قامت عليه النصوص التى وصلت إلى أيدينا. وما أن نشرت مخطوطات أرسطو حتى تناولها المعلقون والشرح بالدرس والتفسير فكان لها أكبر الأثر فى الفكر منذ ذلك الوقت وحتى يومنا هذا^(١٢).

وهناك من الأدلة ما يثبت أن المدارس (gymnasia) الأثينية إبان القرن الثانى والأول قد إمتلكت مكتبات خاصة بها. فهناك مدرسة بطلميوس (Ptolemaion) التى زارها كل من شيشرون (١٠٦-٤٣) وبابونياس (إزدهر حوالى ١٥٠م) فشاهدا مكتبته. وتؤكد الإكتشافات البردية وجود المكتبات الخاصة فى مصر البطلمية (الرومانية)، إذ يبدو أن عادة القراءة وتأسيس المكتبات

الخاصة والعامّة قد أصبحت شائعة في مختلف أقاليمها وبلدانها بل وقراها النائية. بيد أن مجالنا هنا لا يتسع للحديث بالتفصيل عن كنوز البردى المصرية^(١٣).

نعود الآن للإشارة إلى الصعوبات التي واجهت منذ البداية عملية تدوين الأدب الإغريقي وصيانتها من الضياع وأولى هذه الصعوبات عدم وجود نص معتمد في كثير من الحالات، بالإضافة إلى العقبات التي عرقلت جهود الناسخين بسبب طريقة الكتابة البدائية وشكل الكتاب - أى اللقافة البردية - الذى لم يسهل عملية التدوين والتصويب بصورة كاملة. فلم يكن معروفا على سبيل المثال فن تقطيع الكلمات أو فصلها، ولم تستخدم الحروف الكبيرة فى بداية الجمل أو السطور، ولم تستخدم النبرات إلا نادرا وبصورة غير منتظمة فى الكتابات الشعرية. ولم تظهر علامات الترقيم إلا بصورده إرتجالية، وإن إستخدمت بعض العلامات الدالة على بدء الفقرات أو تغير الشخصيات والأدوار فى النصوص المسرحية. وكل هذه المخاطر كانت تهدد النصوص القديمة بالإرتباك أو حتى بالضياع. ويضاف إلى ذلك أن خروج الممثلين عن نصوص مسرحياتهم التى يقومون بعرضها كان احتمالا قائما، طالما أنه لا يوجد نص ثابت ومعتمد. ولقد عانت نصوص التراجيديات الإغريقية أكبر قدر من هذه الأخطار إبان القرن الرابع، مما دفع رجل الدولة الأثينى ليكورجوس الخطيب إلى أن يأمر فى عام ٣٣٠ بباعداد نسخة رسمية للثالوث التراجيدى الخالد - كما سبق أن أئنا - لكى تسود فى خزانة الدولة الرسمية. ومن المحتمل أن هذه النسخة لم تك سوى أجود النسخ المعدة للتمثيل على المسرح. على أية حال يروى أن بطلميوس فيلادلفوس (٣٠٨ - ٢٤٦) ثانى الملوك البطالمة (وفى رواية أخرى بطلميوس إيورجيتيس الثالث ٢٤٦ - ٢٢١) قد إستعار هذه النسخة لمكتبة الإسكندرية بضمان مالى كبير ضحى به واحتفظ بالنسخ، ولو أن بعض العلماء يعتقدون أن هذه النصوص لا تمثل

(١٣) راجع أحمد عثمان، سلسلة من المقالات بعنوان "كنوز البردى"، مجلة القاهرة - أعداد

الأصول الحقيقية للشعراء الثلاثة على أساس أن فقهاء الإسكندرية قد إنتقدوها فيما بعد وعدلوا فيها^(١٤).

وإذا سألنا أنفسنا متى بدأت الدراسات الكلاسيكية، نجد أن التاريخ يجيب على سؤالنا بأن السوفسطائيين هم الذين وضعوا نواة هذه الدراسات إبان القرن الخامس تحت إسم الأرخايولوجيا (Archaiologia) أى "علم القديم" والجديس بالذكر أن هذا الإسم أصبح فى العصور التالية يطلق على فرع واحد فقط من الدراسات الكلاسيكية وهو "علم الآثار". أما "علم القديم" الذى أشأه السوفسطائيون فكان يعنى البحث التاريخى فى كل ما هو مآثور وموروث عن الماضى السحيق، سواء أكان من الأساطير والحكايات الشعبية أو أخبار الملوك والممالك القديمة أو سير الأبطال والقواد. وما يستزعى الإنتباه فى هذا المقام أن أفلاطون يستخدم لفظة "فيلولوجوس" (philologos) بمعنى "محب الكلام" أو "محب المنطق"، وذلك فى مقابل لفظة "ميسولوجوس" (misologos) التى تعنى النقيض تماما أى "كاره الكلام أو المنطق". ونقول ذلك لأن كلمة "فيلولوجيا" (philologia) بمعنى "فقه اللغة" أو "الدراسة الأدبية" جاءت من هذه الصفة "فيلولوجوس". والفيلولوجيا فرع مهم من فروع الدراسات الكلاسيكية، إزدهر إزدهارا باهرا إبان عصر النهضة الأوروبية. ولكننا هنا نحاول تتبع أصوله القديمة منذ البداية، ونركز الحديث بصفة خاصة على فضل مدينة الإسكندرية ومكتبتها الشهيرة فى إعاش هذه الدراسات الإنسانية ودفعها للأمام.

يخبرنا أفلاطون بأن القوانين الأثينية كانت تلزم الوالدين بتعليم الأبناء الموسيقى والتدريبات الرياضية. ولكن المدارس كانت تعتمد أساسا على الجهود الذاتية للمواطنين ولم تلك من مهام الحكومة. يضاف إلى ذلك أن مكانة المدرس

(١٤) أنظر أحمد عثمان . "عالم الكتب والمكتبات فى العصر الإغريقى الرومانى"، مجلة "البيان" الكويتية عدد

١٦٧ (فبراير ١٩٨٠)، ص ٨٤-٩٨.

الإجتماعية لم تكن محترمة، كما أن أحواله المالية لم تكن بصفة عامة على ما يرام فكان يضطر إلى الاقتصاد الشديد ليوفر لنفسه ولذويه لقمة العيش من أجور تلاميذه التي يدفعونها له بين الحين والآخر. وعلى الرغم من أن التعليم المدرسى لم يكن منظماً تنظيمياً دقيقاً إلا أنه مع ذلك كان واسع الانتشار. فلما ظهر السوفسطائيون فى الأفق تغير الوضع تغيراً جذرياً. لقد وصف أفلاطون الإهتمام الشديد الذى أثاره السوفسطائيون بين مواطنى أثينا الذين أصبحوا على أتم استعداد للإلتحاق بسخاء على محاضرات هؤلاء الأساتذة الجدد المتجولين بين مختلف المدن. ها هو هيبوكراتيس (أبوقراط) يلهث جريماً ليطلق بعنف قبل الفجر باب سقراط معلناً نبأ وصول بروتاجوراس الأبدىرى أشهر سوفسطائى العصر. ولقد جمع السوفسطائيون مبالغ طائلة من تدريس الخطابة وغيرها من العلوم المحببة والمطلوبة آنذاك، وقاموا بأبحاث قيمة فى اللغة والأدب وهذا ما سبق أن أخصنا إليه فى الباب السابق.

ومن محاوراة أفلاطون "كراتيلوس" نستطيع أن نجمع بعض المعلومات عن أبحاث مدرسة هيراكليتوس الأدبية واللغوية. ولقد سار أرسطو - كما رأينا - بالدراسات الإنسانية أى "علم القديم" قدماً عن طريق أبحاثه الفقهية واللغوية، وعن طريق منهجه العلمى وأسلوبه التصنيفى وروحه البحثية، وجمعه للكثير من النصوص القديمة فى مكتبته وشرحها لتلاميذه وتحليلها والتعليق عليها. وهو بكل ذلك مهد الطريق لفقهاء الإسكندرية.

ومن الملاحظ هنا أن علم تحقيق النصوص لم يكن قد عرف بعد، ومن ثم كان يسمح بتدوين بعض الأبيات المشكوك فى صحتها أو المنتحلة أو المقحمة على هذا المؤلف أو ذاك. ولم يقد النقد الهومرى - أى تحقيق أشعار هوميروس - فيما بين القرنين السادس والرابع على أسس فقهية سليمة. إذ كان المعيار الأخلاقى هو السائد، وذلك أمر واضح للغاية من موقف أفلاطون مثلاً من الشعر والشعراء حيث طردهم من مدينته الفاضلة بوازع تربوى أخلاقى. وفى محاوراة "يون" يعالج

أفلاطون قضية طبيعة الشعر ووظيفته على أسس تربوية بحثة. على أية حال يقال إن أرسطو وأنتيماخوس من كولوفون (إزدهر حوالى ٤١٠) قد أعد بعض النصوص الخففة. وألف ديموكريتوس الأبدىرى (المولود حوالى ٤٦٠) دراسة أدبية عن هوميروس. وألف إيون الإفيسى تعليقا على الأشعار الهومرية. ولكننا لا نعرف عن كل هذه الدراسات وطبيعتها شيئا دقيقا لأنها لم تصل إلينا^(١٥).

ولقد تابع بعض المشائين أتباع أرسطو جهود أستاذهم فى تاريخ الأدب ونقد وإعداد الدراسات الحوية والفقهية. وكان من بينهم ثيوفراستوس من إريسوس فى ليسبوس (٣٧١-٢٨٧)، الذى كتب بين ما كتب "تاريخ النباتات" و "عن النباتات" و "عن الأسلوب" الذى إقتبس منه شيشرون الكثير. ولكن أهم مؤلفاته جميعا بالنسبة لسياقنا هنا هو ذلك الذى يحمل عنوان "الشخصيات" ويقع فى ثلاثين فصلا وربما كان نواة لكتاب أكبر. وفيه يصف ثيوفراستوس بحيرة بارزة وبصيرة نافذة بعض الشخصيات والنماذج المعاصرة له. وهو يضع إصبعه على نقيسة ما فى كل شخصية ثم يورد الأخطاء المترتبة على هذه النقيسة، وذلك فى إطار تهكمى ساخر. ويمكن أن نتخيل مدى السخرية مثلا عندما يطلب أبناء إحدى الشخصيات الثرثرة من أبيهم ساعة النوم أن يقص عليهم شيئا ما ليناموا! والجدير بالذكر أن هذا الكتاب الذى كان يهدف أساسا إلى المساعدة فى تعلم الخطابة قد وضع ونشر فى الوقت الذى كان فيه مناندرس ينظم مسرحياته القائمة على رسم الشخصيات وتصوير السلوك بالدرجة الأولى. ولقد ترجم كازاوبون هذا الكتاب إلى اللاتينية وعلق عليه عام ١٥٢٩م، فترك تأثيرا ضخما على الأدب الإنجليزى إبان القرن السابع عشر، إذ قلده جوزيف هول فى "شخصيات الفضائل والذائل" عام ١٦١٤ وجون إيرل فى "وصف الإنسان وعالمه الصغير" عام ١٦٢٨. وكذلك قلده صمويل بتلر (١٦١٢-١٦٨٠). وفى فرنسا قلده لابروير (١٦٤٥-١٦٩٦) فى مؤلفه المشهور

R. Pfeiffer, History of Classical scholarship, from the beginnings to the end of (١٥) the Hellenistic age. Oxford 1968.

cf. P.M. Fraser, Ptolemaic Alexandria. 3 vols, Oxford 1972.

"الشخصيات" (١٦).

ومن أبرز تلاميذ ثيوفراستوس ديميترىوس الفاليري (٢٥٤-٢٨٣ تقريباً) وكان رجلاً مرموقاً فى عالم الأدب والسياسة معاً. فكتب عن هوميروس وجمع قصص أيسوبوس ووضع قائمة بحكام أثينا. كان هو نفسه حاكماً على أثينا عندما سقطت المدينة فى يد ديميترىوس الفاتح عام ٣٠٧ فذهب إلى المنفى وانضم إلى حاشية بطليموس الأول فى الإسكندرية (٣٠٥-٢٨٥). ويقال إنه هو الذى نصح هذا العاهل البطلمي - الملقب بسوتير أى المنقذ - بتأسيس مكتبة الإسكندرية. وبالتالى فإن ديميترىوس الفاليري يعد همزة الوصل بين أثينا وشعلتها الحضارية والفكرية الذابلة من جهة، وبين الإسكندرية وجذوتها الناهضة من جهة أخرى. ولم يعرف لمكتبة الإسكندرية هذه مثل من قبل، لا من حيث الضخامة ولا من حيث النفائس التى ضمتها وكنوز المعرفة التى إستقرت فيها. ولم يكن هناك من منافس لمكتبة الإسكندرية سوى مكتبة برجامون التى أسسها إيومينيس الثانى (مات حوالى ١٦٠/١٥٩) ويقال إنها كانت تضم مائتى ألف كتاب عندما قدمها أنطونيوس هدية إلى معشوقته كليوباترا السابعة آخر الملوك البطالمة وذلك فى الثلاثينات من القرن الأول عوضاً عن الخسارة التى أصابت المكتبة بسبب الحريق الذى طال جزءاً منها فى خضم الحرب السكندرية بين يوليوس قيصر والسكندريين المقاومين له والمعارضين لكليوباترا عام ٤٨ ق.م.

سنتناول هنا جانباً واحداً فقط من أهمية إنشاء مكتبة الإسكندرية، ذلك أنه كان للإسكندرية شرف أن تكون صاحبة العصر الذهبى لإزدهار الدراسات الأدبية

(١٦) P. Vellacott, Theophrastus "The Characters" and Menander's Plays and Fragments. Oxford 1960; cf. B. Boyce, The Theophrastan Character in England to 1642. Frank Cass & Co. Ltd. 1967.

C.B. Schmitt, "Theophrastus in the Middle Ages", Viator 2 (1971), pp. 251-270.

H.B. Gottschalk, "Notes on the wills of the Peripatetic Scholars", Hermes 100 (1972), pp. 314-342.

A. Graeser, Die logischen Fragmente des Theophrast. Berlin 1973.

فى العالم القديم. ومن ثم فقد كان لها الفضل الأكبر على هذه الدراسات وسيظل التاريخ الأدبى يذكر لها هذا الفضل على التراث الكلاسيكى إلى الأبد. فهى المدينة التى وضعت لنا أنموذجا رائعا لكيفية إستيعاب التراث وهضمه ثم حفظه وتسليمه للأجيال التالية والشعوب الأخرى. فمن الإسكندرية إنتقلت الشعلة فيما بعد إلى روما ثم بيزنطة فالعرب الذين سلموها بدورهم إلى أوروبا الحديثة.

فتأسس مكتبة الإسكندرية الكبرى فى البروخيون أى داخل القصر الملكى، وتأسس مكتبة أخرى أصغر فى السيرايون أى فى حي راكوتيس الشعبى المصرى. وإنشاء الموسيون (أى معبد ربات الفنون الموساى) توافرت كل متطلبات الدراسة الفقهية. كان الموسيون عبارة عن مجمع بحوث، وضمت مكتبة الإسكندرية الكبرى - كما جاء عند أولوس جيلليوس - حوالى سبعمائة ألف لقافة بردية. وتولى رئاسة هذه المكتبة أبرز الشخصيات الأدبية والعلمية مثل زينودوتوس (ازدهر حوالى ٢٨٥) أول من أصدر نسخة محققة ومنقحة لهوميروس بعد أن قارن بين عدة مخطوطات له، وكذلك أصدر نسخة لقصيدة هيسودوس "أنساب الآلهة"^(١٧). وتلاه فى رئاسة مكتبة الإسكندرية إراتوستينيس (ازدهر حوالى ٢٣٤) وكان عالما فى الرياضيات والجغرافيا وله أعمال شعرية وفلسفية وتاريخية وأبحاث علمية دقيقة وكتاب عن "الكوميديا القديمة" لم يصل إلى أيدينا لسوء الحظ^(١٨). ثم رأس مكتبة الإسكندرية أريستوفانيس البسيزنطى^(١٩) (٢٥٧-١٨٠ تقريرا) وأريستارخوس^(٢٠) (٣١٧-١٤٥ تقريرا) وعمل بها كل من الشاعرين كاليماخوس وأبولونيوس الرودسى إلا أنهما لم يتوليا منصب الرئاسة.

(١٧) عن طبعة زينودوتوس "للإلياذة" أنظر.

M. van der Valk, Researches on the text and scholia of the Iliad II, Leiden 1964, pp. 1-83.

E.G. Turner, Greek papyri. Oxford 1968, pp. 100-124.

G. Dragoni, "Introduzione allo Studio della vita e delle opere di Eratosthene" (١٨) Physis 17 (1975), pp. 41-70.

W.J. Spater, Phoenix 30 (1976), pp. 234-241. Idem, CQ 32 (1982), pp. 336-349. (١٩)

H. Erbse, "Zur normativen Grammatik der Alexandriner" Glotta 58 (1980), (٢٠) pp. 236-258.

هذا ما هو شائع ولكن عثر مؤخرا على بردية فى أو كسيرينخوس (البهنسا) تعود للقرن الثانى الميلادى وهى محفوظة بجامعة ترينيتى كولييج Trinity College فى دبلن بأيرلندا وعليها قائمة برؤساء المكتبة الأوائل كما يلى: زينودوتوس الإفيسى، أبولونيوس الرودمى، إراتوستينس القورينى، أريستوفانيس البيزنطى، أبولونيوس إيدوجرافوس وأريستارخوس الساموطراقى.

ولتسهيل عمليات البحث الأدبى والعلمى وضعت فهراس وتصنيفات للمؤلفين والنصوص مثل تلك الفهارس التى وضعها كاليماخوس. كما شغلت علماء الإسكندرية كثيرا مسألة تمييز الأعمال الأصلية من تلك غير الأصلية، أى المنسوبة خطأ إلى هذا المؤلف أو ذاك. واستعملوا لفافات بردية ذات حجم خاص وثابت يسمح بعملية تقسيم النصوص الأدبية الكبيرة إلى مجموعة لفافات بدلا من كتابتها فى لفافة واحدة طويلة يصعب تداولها والتعامل معها بصفة مستمرة. وبذل فقهاء الإسكندرية أقصى الجهد لكى يعيدوا بناء النصوص الأصلية ولاسيما نصوص هوميروس. وتبنوا منهجا سليما يقوم على أساس مقارنة مختلف المخطوطات ودراسة أسلوب المؤلف دراسة دقيقة مع التركيز على إستخداماته اللغوية والإحتكام للمعايير الموضوعية.

وإستعمل فقهاء الإسكندرية فى تصويباتهم النصية علامات هامشية، كان أهمها الأوبيلوس (obelos = →) الذى استخدمه زينودوتوس وآخرون للدلالة على البيت المتحل أو غير الأصلى. وعلامة الأستريسكوس (asteriskos) أو "النجمة الصغيرة" التى إستخدمها أريستوفانيس البيزنطى للدلالة على معنى ناقص فى النص. وإستخدمها أريستارخوس للدلالة على بيت مكرر. إختزع أريستوفانيس البيزنطى علم النبرات لتشكيل اللغة الإغريقية المكتوبة. وإستخدم السكندريون علامات أخرى للدلالة على الأبيات المتتالية بتكرار أو التكرار الخاطئ أو الإرتباك فى ترتيب الكلمات. وإلى جانب هذه "الطباعات" المنقحة أصدر السكندريون تعليقات شارحة تدل على مدى علمهم وسعة درايتهم بالأساطير

القديمة والأعمال الأدبية الكلاسيكية. وألفوا كتباً في التاريخ الأدبي والنقد والعروض والنحو والنبرات كما إبتدعوا علم القواميس والموسوعات.

وهكذا عمل فقهاء الإسكندرية بروح أرسطو المنهجية وساروا على دربه فأسسوا فروعاً جديدة للعلم والمعرفة، ووضعوا أيديهم على الكنوز الأدبية مثل مخطوطات الشعراء القدماء ولا سيما هوميروس والتراجيديات الأتيكية. كما ترجموا العهد القديم أو التوراة إلى الإغريقية فيما يعرف بإسم "الترجمة السبعينية"^(٢١)، ووضعوا القواعد العلمية لمختلف فروع المعرفة. ولقد وضع كاليماخوس - كما سبق أن ألقينا - فهرساً للمكتبة أتبعه أريستوفانيس البيزنطى بملحق. ولقد إشتق إسم هذا الفهرس (Pinakes) من "اللوحات" المثبتة على كل خزانة للفاقات البردى. ولو أن بعض العلماء يرى أن هذا "الفهرس" كان عملاً علمياً مستقلاً عن محتويات المكتبة.

وطبقاً لما يورده بلوتارخوس فإن مكتبة الإسكندرية الكبرى قد أحرقت عندما دكت القوات الرومانية المدينة لإنقاذ يوليوس قيصر المحاصر داخلها عام ٤٨^(٢٢)، ولكن كاسيوس ديو يقول بأن "مخازن الغلال والكتب" فقط هي التي أحرقت آنذاك^(٢٣). وجاءت المبالغات الأسطورية التي نشأت بعد ذلك فصور أن المكتبة الكبيرة قد دمرت عن آخرها^(٢٤). بل وهناك من قال بأن المكتبة الصغرى أيضاً قد أحرقت. ولكن كما تؤكد الأبحاث العلمية الدقيقة فإن هذا الحريق الذى وقع إبان الحرب السكندرية لم يطل سوى مخزنا للفاقات البردى على رصيف الميناء عرض فيما بعد بتقديم مائتى ألف لفافة من مكتبة برجامون هدية من

(٢١) راجع سلوى ناظم : الترجمة السبعينية للعهد القديم بين الواقع والأسطورة. القاهرة ١٩٨٨.

(٢٢) Plut., Caesar, 49.

(٢٣) Cass. Dio, XLII, 38.

(٢٤) Sen., Tranq. Animi, 9, 4-7.

أنطونيوس لكليوباترا^(٢٥). وفي الواقع لقد تعرضت المكتبة لعادة حرائق بسبب النزاع الطائفي داخل المدينة ولاسيما بين المسيحيين والوثنيين ولاسيما بعد إعلان المسيحية ديانة رسمية للإمبراطورية الرومانية لقد كان الإمبراطور أوريلييانوس هو الذى وجه ضربة مدمرة للغاية لمكتبة الإسكندرية عندما هاجم المدينة عام ٢٧٣م فى أثناء حربه ضد الملكة زنوبيا.

على أية حال ففى مقابل التقدم الهائل الذى أحرزته الدراسات الأدبية والفقهية الإسكندرية كانت هناك نهضة مماثلة أو على الأقل منافسة فى برجامون ذات المكتبة الكبيرة التى إستخدم فيها الرق^(٢٦) لأول مرة بدلاً من البردى. وكان التركيز فى دراسات برجامون على النثر فى مقابل التركيز الإسكندري على الشعر، إلا أن مجال الدراسات الأدبية والنحوية فى المدرستين كان يحتل مكان الصدارة.

وصفوة الكلام إن مدينة الإسكندرية هى التى وضعت الدراسات الأدبية على الطريق السليمة بوصفها علوماً لها قواعدها وأصولها وقوانينها. وهى التى أنعشت "علم القديم" أى دراسة التراث وإحياءه. كما كانت مكتبتها أمودجا يحتذى على مر العصور. فلم يعرف الرومان علوم الدراسات الأدبية ولا الفنون المكتبة إلا عندما تتلمذوا على فقهاء الإسكندرية.

ومن جانب آخر فإنه بعد فتوحات الإسكندر الأكبر وإنهيار نظام دولة

Plut., Antonius, 58.

(٢٥)

وعن مكتبة الإسكندرية ودورها الحضارى بصفة عامة راجع أحمد عثمان: "مكتبة الإسكندرية ودورها الحضارى فى حفظ التراث الكلاسيكى وإنعاش الدراسات الأدبية" مجلة "اليان" الكويتية عدد ١٧٦ (نوفمبر ١٩٨٠)، ص ٨٠-١٩٥، وقارن مصطفى العبادى: مكتبة الإسكندرية القديمة، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٧. وعن روح العصر الهيلينى بوجه عام راجع لطفى عد الوهاب يحيى: دراسات فى العصر الهيلينى، أبعاد العصر الهيلينى، دولة البطالة. دار النهضة العربية بيروت ١٩٧٧.

(٢٦) عن صناعة الورق ومواد الكتابة فى العالم الإغريقى الرومانى أنظر المراجع المشار إليها فى الحاشية

رقم ١، ص ٥٢٥

المدينة الإغريقية واتساع رقعة الحضارة الإغريقية واختلاطها ببعض حضارات الشرق إنتشر التعليم على مستويين أحدهما يمثل ثقافة الصفوة، والآخر يمثل ثقافة الجماهير الذين صار بينهم من يقرأون بشغف ونهم ولكن دون تعمق أو فهم كامل. وهذا يعنى أنه شاع آنذاك أدب خاص للصفوة الممتازة وأدب عام لهذه الجماهير. وظهرت فى الأفق ظاهرة رجل الأدب الذى يكتب الكتب، لا بهدف أن يوصل للناس ما لديه من أفكار جديدة، بل ليصف وينقد ما جمع من كتب أو ما قرأ منها. فهذا أمر صارت له لذة خاصة لما فيه من إظهار للمقدرة الذهنية على الاستيعاب والنقد.

وكان لشيوع حضارة عامة فى الممالك الهيلينية وكذا لغة عامة مشتركة (Koine) أثر واضح فى ظهور عدد لا يستهان به من الكتاب غير الإغريق، بل ممن ولدوا فى مدن أو قرى نائية مثل بوريسثيس (Borysthenes) وأرتيتا وبلاد ما بين النهرين وسوسا. نعم لدينا كاتب هيلينى اسمه هيروديكوس من بابيلون وآخر يدعى هيرودوروس من سوسا. وهكذا إمتدت واتسعت الرقعة الجغرافية لمصادر الأدب. ويعد ظهور مثل هؤلاء الكتاب الأجانب ملمحاً حضارياً هيلينى سيزداد بروزاً فى عصر الإمبراطورية الرومانية حيث أن بعض أعلام الأدب اللاتينى ولدوا فى إسبانيا وأفريقيا وآسيا.

كان الحكماء الهيلينىيون يحبون ويشجعون الثقافة والأدب، بل إن ميلهم لهما صار يفوق شغفهم بالمال نفسه. فصار المؤرخون أصدقاء للحكام أما النحويون والفقهاء وكذا المهندسون المعماريون فقد أصبحوا السفراء فيما بين المسالك الهيلينية لعقد الإتفاقيات وإبرام المعاهدات. وترتب على ذلك أن صار الكتاب يتحدثون عن أنفسهم ويبرزون ملامحهم الشخصية كما لم يحدث من قبل فى الأدب الإغريقى. ونعرف أسماء ما يزيد على ألف ومائة كاتب هيلينى، بما فيهم العلماء والفلاسفة. ولو أننا فى أغلب الأحوال لا نعرف أكثر من الأسماء لأن معظم الأدب الهيلينى قد فقد. فنحن لا نعرف سوى البقايا مع أن رمال مصر

لا زالت تمدا بالمرزق عن طريق الإكتشافات البردية.

كانت أثينا بعد فتوحات الإسكندر الأكبر قد تركت وشأنها، إذ لم يعد بوسعها أن تلعب دورا قياديا في عالم السياسة. وكان لهذا الضعف والوعى به أثر تدميري على النشاط الإبداعي. وصفوة القول إن أثينا أصبحت في العصر الهيلينستي مركزا بارزا في التعليم لا الفنون والإبداع. وبينما كانت الفتوحات الجديدة تنشر الهيلينية في كل أرجاء الدنيا فإن ذلك الإنتشار نفسه جاء على حساب الروح الهيلينية التي لم تعد صافية. كانت السنوات التي تلت موت الإسكندر الأكبر وحتى فتح بلاد الإغريق على يد الرومان وتدمير كورنثة عام ١٤٦ فترة كساد وخمول بالنسبة لشعلة الإبداع الفني. بيد أن مدارس فلسفية جديدة تأسست وازدهرت كما وصلت الرياضيات إلى ذروة لم تصل إليها من قبل، ووفرت العلوم الطبيعية اختراعات مفيدة. وفي العصر الهيلينستي تدهور الاعتقاد في الديانة الإغريقية التقليدية أي آلهة الأوليمبوس وذلك بفضل شيوع الشك الفلسفي، وإن ظل الناس يقومون بالطقوس المعهودة ويقدمون القرابين في المعابد. وفي ظل كل هذه الظروف السياسية والاجتماعية والحضارية والفكرية لم يكن هناك مجال لازدهار الإبداع الأدبي ولا لتعميقه واتساعه كما كان في السابق. لقد فشل النثر السكندري حتى في مجارة فتوحات الإسكندر الأكبر فلم يسجلها تسجيلا دقيقا. أما الشعر فقد عاش على الكمال والجمال الشكليين الموروثين وحقق بعض النجاح النسبي في مجالات ضيقة النطاق^(٢٧).

٢- المعركة الشعرية بين القديم والجديد.

في أيام الإسكندر الأكبر إنسحق الشعر أمام التحدي الصعب الذي يمثلته التراث الشعري القديم لكبار الشعراء الخالدين. فلا أحد يجزؤ على منافسة هوميروس أو بنداروس

(٢٧) عن الحضارة الهلنستية عامة أنظر :

W. Tarn-G.T. Griffith, *Hellenistic Civilisation* 2nd Ed. Methuen London 1966
Fraser, *Ptolemaic Alexandria*, passim.

أو سوفوكليس على سبيل المثال، ولا فائدة ترجى من ذلك. وأشهر إسم لشاعر سمعنا به منذ موت يوربيديس هو أنتيماخوس من كولوفون مؤلف "ليدى" (Lyde) وهى مجموعة قصائد شعرية قصيرة تدور حول موضوعات الحب ويتوجه بها مؤلفها إلى حبيبته. وقلد هذه الأشعار كل من أسكليبياديس من ساموس (حوالى عام ٣٠٠) مخترع ورن الإسكليبياد المعروف وهيرميسياناكس من كولوفون (حوالى عام ٢٩٠) الذى أحصى مشاهير العشاق فى قصيدته. وقلدها كذلك فيليثاس من كوس^(٢٨). (حوالى عام ٣٠٠) الذى كانت إيجياته لزوجته بيطيس (Bittis) ذات شهرة وشعبية لدى أهل العصر الأوغسطى فى روما. كان فيليثاس هذا مربى بطلميوس الثانى ومؤلف أول معجم إغريقى، وعاش حلقة من العلماء والشعراء تحلقت حوله، ومن بينهم زينودوتوس وهيروداس وكاليماكوس وثيريوس. وكان لأشعار الحب هذه تأثير بارز فيما بعد على بروبرتوس شاعر الغزل الرومانى. ذلك أن مستقبل هذه الأشعار اتخذ شكل الإجمامة وكان أسكليبياديس هو سيدها بلا منازع.

يبد أنه كان هناك من لا يزال يكتب تراجيديات لتعرض على المسرح، لأن المهرجانات العامة تتطلب ذلك وإكتسب سبعة شعراء تراجيديون من الشهرة المؤقتة فى أوائل القرن الثالث ما جعلهم يكتسبون لقب "البلياديس" (Pleiades) أى "الجوهر السبعة"^(٢٩). ومع ذلك فإن الشاعر الوحيد الذى يستحق الذكر منهم هو ليكوفرون من

(٢٨) عن شذرات فيليثاس والشعراء السكندريين المجهولين راجع.

J.U. Powell, *Collectanea Alexandrina: reliquiae poetarum Graecorum aetatis ptolemaicae 323-146 A.C.* Oxford 1925.

P.J. Parsons-, H. Lloyd. Jones, *Supplementum Hellenisticum.* Berlin & New York 1983.

(٢٩) البلياديس هم فى الأساطير الإغريقية بات أطلس السبع من بليوسى وأسماءهن كما يلى: مايا (Maia) تايغيتي (Taygete) إلكزا، ألكيوسى (Alkyone) أستىرومي (Asterope) كيلايو (Kelaino) وميرومي (Merope). طاردهن أوريون (Orion) حتى نقول معهن إلى نجم. هذا ولقد أطلق اسم La Pleiade على مجموعة من شعراء فرنسا إبان القرن ١٦م. وكان بينهم روسار وبيلى وإتين جوديل راجع أحمد عثمان. الكلاسيكية فى مسرح عصر النهضة، ص ٦٩-٩٧.

خالكيس في جزيرة يوبويا الذي ذهب إلى حد تقليد فرونيخوس وأيسخولوس أى كتابة تراجمديات من الموضوعات التاريخية المعاصرة. وله مونولوج درامى (١٤٧٤ بيتا) يحمل عنوان "كاسندريا" Kassandreia ويخلد ذكرى تأسيس هذه المدينة (= بوتيدايا Potidaea) في مقدونيا على يد كاسندر عام ٣١٦: وهى من أكثر القصائد الإغريقية غموضاً. وكتب مسرحية أخرى بعنوان "الكساندرا" وأخرى عن أستاذه وصديقه "ميسديموس" بقيت لنا منها بعض الفقرات التى نصف ولانم هذا الأستاذ المفعمة بالحكم والدروس لا الخمر والكنوس^(٣٠).

وسبق أن رأينا ازدهار الكوميديا طوال القرن الثالث مع أن موت فيليمون عام ٢٦٢ كان بمثابة النذير بموت هذا الفن. على أية حال نعرف أسماء حوالى سبعين من مؤلفى الكوميديا الحديثة. وكانت هذه الكوميديا ملتصقة بأثينا وحياتها حتى أن التفكير فى نقلها إلى الإسكندرية كان أمراً عسيراً ولا يبشر إلا بالفشل. جاء موت فيليمون مع إنهيار الأهمية السياسية لأثينا. وكان أعظم كاتب للكوميديا الحديثة هو كما نعرف مناندروس.

وفيما عدا الكوميديا فإن حركة إحياء الشعر لم تزدهر سوى فى الإسكندرية إبان القرن الثالث. وكان الهدف هو الحفاظ على هذا الفن من الضياع، ولم يأمل أحد فى منافسه القدامى. ومن ثم حرص الشعراء على ربط فنهم بما يفكر فيه الناس وبما يمارسونه فى حياتهم اليومية. ولقد اتخذ ذلك عدة أشكال منها الشعر التعليمى والقصائد الرعوية الصغيرة، والإجرامات، والملاحم رومانسية الطابع. ومن الغريب أن الشعر التعليمى لم يفد من ازدهار العلوم فى الإسكندرية فرائده الأول أراتوس (٣١٥-٢٤٥ تقريباً) من سولى صديق أنتيجونوس جوناتاس أمضى عمره متنقلاً بين أثينا وبيلا، ونظم أناشيد مدح بمناسبة

(٣٠) عن التراجميات بعد يوريبيديس وطوال العصر الهلنستى راجع

G:M. Sifakis, Studies in the History of Hellenistic Drama, London 1967.

G. Xanthakis-Karamanos, Studies in Fourth Century Tragedy. Akademia Athenon, Athens 1980.

T.B.L. Webster, "Fourth Century Tragedy and the Poetics", Hermes LXXXII (1954), pp. 294-308.

cf. A. Momigliano, Secondo Contributo alla storia degli studi calassici Rome 1960, pp. 431-443.

زواج جوناتاس عام ٢٧٦. أما قصيدته التعليمية "الظواهر" فهي نظم سداسي لقائمة يودوكسوس الفلكية القديمة. وشاعت هذه القصيدة "الظواهر" بين الناس ولاقت قبولهم وثناءهم وعاشت بعد عصرها لأنها مارست تأثيراً على "زراعات" فرجيليوس. بل استمر تأثيرها في الشعر حتى العصور الوسطى مما أدهش النقاد. وعزى بعضهم مثل هذا التأثير الضخم لقصيدة جافة إلى رغبة الناس في الحصول على المعارف المنقولة لهم في شكل ميسور. وقال آخرون إن الناس رحبوا بهذه المعالجة المباشرة للأمور مما أراحهم من متاهات الجاز الشعري. ومن الممكن إضافة تعليل ثالث لشعبية هذه القصيدة ويتمثل في أنها تفسر المبدأ الرواقى عن "العناية الإلهية" المتجسدة في ما تقدمه الأفلاك والنجوم للبحارة والمزارعين من هداية ومنافع^(٣١).

هكذا ضرب أراتوس المثل الذى يحتذى فى العصر الإسكندري، فسار على دربه نيكاندروس من كولوفون (ما بين القرن الثالث والثاني) الذى ألف دراسة علمية عن السموم وأدويتها المضادة. ولقد ترجمت هذه الدراسة فيما بعد إلى اللاتينية مع أعمال أخرى عن الزراعة وتربية النحل، وهى الأعمال التى قرأها وأفاد منها كل من فرجيليوس وأوفيدوس وهذا أمر ظاهر فى قصيدة الأخير "التناسخات". وكتب شعراء سكندريون آخرون قصائد فى الفلك والجغرافيا وصيد السمك وهى قصائد صلتها بالشعر لا تتعدى الشكل. أما المنظومة الشعرية التاريخية التى تحمل عنوان "كاساندريا" أو "الكساندرا" والتى سبق أن أشرنا إلى نسبتها إلى ليكوفرون فإن بعض العلماء يشككون فى ذلك على أساس أنها تعود إلى فترة ما بعد هزيمة فيليب الخامس ملك ماثيا على يد كوينتوس فلامينيوس قائد روما المظفر فى معركة كينوسكيبالاى عام ١٩٧. ولعل سر بقاء هذا العمل يكمن فى غموض أسلوبه الذى لفت أنظار اللغويين، بالإضافة إلى صغر حجمه ومعالجته موضوعاً ضخماً هو الصراع بين أوروبا وآسيا من أيام طروادة إلى روما.

(٣١) عن أراتوس انظر:

J. Martin, Histoire du text des *Phénomènes* d'Aratos. Etudes et commentaires XXII, Paris. 1956.

D.B. Gail, The Aratus ascribed to Germanicus Caesar. London 1976.

وعندما يحس الشعراء بالإنسحاق تحت أية ظروف يحشون في الغالب عن متنفس جديد من التفلسف. وهكذا نجد كليانثيس (٣٣١-٢٥٢) إبان العصر الهيلينستي يقود التيار الرواقي في الشعر. وكانت الأفكار الصارمة لمؤسسى المدرسة الرواقية قد إمتزجت بشعور شعبي فياض أقرب ما يكون إلى الحمية الدينية. وهذا الشعور هو ما ينعكس في شعر كليانثيس الذى يعتقد بأن الكون كائن حى، لأن إلهما ما يكمن فيه ويعد بمثابة روحه. فالشمس تتمركز فى هذا الكون، كما يتمركز القلب فى الجسد الإنسانى. ومن هذا المنطلق نظم كليانثيس نشيده الذى يخاطب به هذا الإله الكونى مستخدما الوزن السداسى الملحمى. ومحتوى هذا النشيد وروحه العامة هيلينستيان وأصيلان، أى يعبران عن المؤلف وعصره وجاء فيه هذا الخطاب للإله:

"هكذا سوف أثنى عليك متغنيا بقدرتك

التي بها تحكم قبة السماء كلها

وتسلس القياد لك فى رحلتها الدائرية حول الأرض

عن طيب خاطر ورضوخ كامل. ففى يديك اللتين لا تقهران

تمسك بومسيلة جبارة، إنها صاعقة السماء العتيدة

ذات الحد المزدوج وذات النار التى لا يخمد أوارها

فهى فيض الحياة الذى تنبض به كل المخلوقات

تسير فى دروبك.. بها تحكم.. وبها تتوهج

الكلمة الموجودة فى كل مكان والمتحركة فى كل مخلوق

تختلط بالشمس وتتحد مع النجوم"^(٣٢)

ومع أنه من الواضح أن كليانثيس يخاطب زيوس رب الصاعقة وكبير الآلهة،

Cleanthes, fragm, I, 6-13.

(٣٢)

E. Neustadt, Hermes 66 (1931), pp. 387-401.

M. Dragona- Monachou, Philosophia 1 (1971), pp. 339-378.

F. Solmsen, Cleanthes or Posidonius ? The basis of Stoic physics. Amsterdam 1961.

A.A. Long, "Heraclitus and Stoicism" Philosophia 5-6 (1976), pp. 133-156.

إلا أن مجمل صورة هذا الإله كما نراها فى هذه الأبيات تختلف تماماً عن المفهوم الإغريقى الدينى لزيوس، كما نعرفه من نصوص الفترة الكلاسيكية وما قبلها ففى الأبيات المقتطفة من كليانثيس نرى قدرة كبيرة على الخيال الإبداعى، الذى وضع رؤية شمولية فى كلمات فخمة وسلسلة. بيد أن كليانثيس لا يسلك نفس سلوك الشعراء القدامى، أى لا يعامل إلهه معاملة الصداقة والحببة القلبية، ولكنه يحس بوجوده الطاغى ويخشى سيطرته المهيمنة على الكون، ويخشع لسلطوته النارية. وإذا كان كليانثيس هكذا يذكرنا بكسينوفانيس الذى عبر عن اعتقاده فى إله واحد، فإن الشاعر الهيلينستى من ناحية أخرى يبشر بما ستنادى به الأفلاطونية الجديدة فيما بعد، والتى جمعت بين وضوح المنطق وغموض عبادات الأسرار فى محاولتها لتفسير طبيعة هذا الكون ونظام العمل فيه. ويبرز عنصر النار فى هذه الأبيات إنعكاساً لظهور المدارس الفلسفية ولاسيما الرواقية وبحثها عن أسرار الكون.

وبينما كان كليانثيس يخلق بأشعاره فى أسرار الزمان والمكان تجول شعراء آخرون فى الطرقات الأرضية الضيقة، ووجهوا جل إهتمامهم وحماسهم لأمر أكثر تواضعاً إن لم تكن تافهة. ها هى الشاعرة إرينا، التى عاشت فى جزيرة تيلوس بأقصى الجنوب الشرقى للبحر الإيغى إبان نهاية القرن الرابع والتى ماتت فى سن التاسعة عشر، تنظم قصيدة بعنوان "النول"، ويبدو أنها تتحدث فيها عن تجربتها بوصفها فتاة صغيرة لم تتزوج بعد. ولو أن القصيدة فى المقام الأول تعد رثاء لصديقتها باوكيس Baukis التى فيما يبدو قد ماتت فى سن مبكرة أيضاً. لقد أظهر الكثيرون من القدامى إعجابهم بهذه القصيدة ووصلتنا شذرة بردية من رمال مصر تشي بأن هذه القصيدة جديرة فعلاً بالإعجاب الذى نالته. ففيها تتذكر إرينا كيف كانت تلعب مع صديقة الطفولة لعبة صيانية (Turtle- Turtle) وكيف كانتا تتعلقان بالدمى الصغيرة فتأخذان دور الأم، ثم يفزعهما شبح يقال له مورمو (Mormo)، له أذنان طويلتان وأربعة أقدام ولكنه يظل يغير ويبدل فى شكله لتخويفهما. تتذكر إرينا فى قصيدتها كل ذلك، وفى مقابلة تضع صورة أخرى

حياة المرأة بعد الزواج فتقول مخاطبة صديقتها:

'وبعد أن تزوجت نسيت كل ذلك

ونسيت كل ما قالته لك أمك في أيام الطفولة البريئة

عزيزتى باوكيس لقد أصابت أفروديتى قلبك بالنسيان" (٣٣)

لم تلك إرينا سوى فتاة بسيطة، بيد أن قصيدتها المفعمة بالحنين لأيام الطفولة والإحساس الدفين بالخسارة المتزايدة بمرور الزمن قد ترك أثرا عميقا على شعراء آخرين محترفين، بلغ بهم الحماس أن كتبوا لهذه القصيدة أبياتا إستهلالية وتعلموا منها الكثير عن شاعرية الحياة البسيطة. لقد كانت إرينا إذن رائدة في فن شعري سيكون له تاريخ طويل، ونعنى ذلك الشعر الذى يتناول الأمور الصغيرة. ومن نافلة القول إن الوزن السداسى المستخدم فى أبيات إرينا قد أثبت مرة أخرى صلاحيته للقيام بوظائف جديدة دائما ودون عناء. وإذا كانت الأوزان الغنائية الأكثر تعقيدا وتطورا فى تناول شعراء العصر الهيلينستى، إلا أن الوزن السداسى الملحمى كان لا يزال يقف على أهبة الاستعداد للقيام بأية مهمة يكلف بها. ولعل القدامى كانوا محقين ولم يغالوا كثيرا عندما قرنوا بين إسمى إرينا وسافو (٣٤).

كان العصر السكندري يمثل فترة ما بعد الذروة، فهو لا يستطيع منافسة الفترة الذهبية السابقة عليه. وإن كان ذلك لا يعنى أنه لم تتح له الفرصة للتدليل على أنه يملك القدرة على إنتاج أدب متميز أو إبداع أصيل حاص به. تطلبت بعض المناسبات العامة فى العصر البطلمى وجود أغاني جماعية على الطراز التقليدى القديم، بيد أن هذا النموذج القديم نفسه كان قد عفى عليه الزمن بحيث أصبح من المتعذر إحيائه. ومن ثم حاول الشعراء الجمع بين سلفية التراث القديم الذى يحترمونه من جهة، ومستحدثات العصر أو متطلبات الدوائر المثقفة من جهة

Erinna, fragm, I, 28-30; cf. Bowra, Landmarks, pp. 254-255.

(٣٣)

Rose, Greek Literature, p. 349.

(٣٤) راجع

أخرى. وكانت هذه معادلة صعبة، فمع أنه توجد عدة طرق للجمع بين هذين الجانبين المتعارضين، إلا أن الآراء تباينت حول الطريقة الواجب إتباعها. وكان هذا هو أساس المعركة الأدبية بين أبولونيوس وكاليماخوس^(٣٥)

آمن أبولونيوس الرودسى (القرن الثالث) بالملحمة الطويلة التي ينبغي أن تستهدف مواصلة التراث الملحمي. وإن كان من المحال أن تستخدم نفس اللغة القديمة، لا لأنها لم تعد صالحة للاستعمال، بل لأن المجتمع يتوقع دائما سماع أو قراءة المفردات التي يتعامل بها في حياته اليومية، كما أنه أيضاً يتوقع التجديد باستمرار. أما كاليماخوس القوريني (حوالي ٣١٠-٢٤٥) فقد كهر بالقصائد الطويلة، قائلاً بأن "الكتاب الكبير شر مستطير" (شذرة ٤٦٥). وهاجم أبولونيوس بشدة إلى حد أن الأخير اضطر للهجرة إلى رودس ليداوى جراحه المثخنة. وقد يكون هجوم كاليماخوس هذا بدافع شخصي، بيد أنه مما لا شك فيه أن القصيدة الطويلة لم تكن مطلوبة ولا مرغوبة إبان العصر الهيلينستي. فهي لم تشد إنتباه أحد سوى التشبثين بتلايب التراث القديم أى السلفيين. القصيدة الطويلة برأى كاليماخوس تبدو كالعربة الضخمة ثقيلة الوزن، تسير ببطء شديد على طريق عام وسريع. أما كاليماخوس نفسه فيفضل الطرق الجانية الصغيرة. ويشبه كاليماخوس الشاعر الملحمي المغرم بالمطولات بالحمار الذى ينهق، أما هو نفسه فيتغنّى بقصائد قصيرة يبدو فيها صوته كزقزقة العصافير. إنه يسعى إلى تحقيق التأثير المركز والإبهار المفاجئ. ومع أن شعره مكثف الثراء، إلا أنه ليس ثقيلاً ولا متسكعاً. يشبه كاليماخوس القصيدة الطويلة بالنهر الأشورى الذى قد يكون جارفاً فياضاً فى إنسيابه، إلا أنه يجرف معه كل القاذورات والفضلات من روث وخلافه. يقول (النشيد الثانى ١٠٨-١١٢):

"كم هو جارف تيار النهر الأشورى (الفرات)

ولكنه يجرف معه قاذورات الأرض، ويخلط بمائه النفايات. أما النحل فلا

يقدم إلى ديمتير ماء عاديا مما هو شائع، بل يفرز سائلا نقيًا وعذبا في جدول صغير رائق، إنه الخلاصة وذؤابة مياه الأرض"

لقد أصاب كاليماخوس كبد الحقيقة عندما قال إن القصيدة القصيرة والسريعة هي ما يتواءم مع روح العصر من شعر، ذلك أنها تهدف إلى إحداث تأثيرات أقل طموحا من ملاحم القدامى العتيقة. كما أنها تنسجم تماما مع ذوق علماء وفقهاء العصر الهيلينستي مرهفي الحس إلى أقصى حد. وجدير بالذكر أن مبدأ كاليماخوس عن ربة الشعر الرقيقة (Mousa leptalee) قد قل به فرجيليوس في مطلع حياته وطبقه كل من بروبرتيوس وهوراتيوس وهم أقطاب العصر الذهبي الروماني.

وجد الشعر السكندري شكله المميز في الإيديليون (eidyllion) وهو اسم يعنى صورة صغيرة متكاملة في حد ذاتها. ويمكن أن تتخذ قصيدة الإيديليون عدة صور ومسارات وقصد بها أن تنشئ أحياء. وسيد هذا النوع من الشعر بل وأكثر شعراء الإسكندرية تجسيدا لروح العصر وتكيفا لخصائص أدبه هو كاليماخوس، الذى كان فى نفس الوقت أحد رجال البلاط البطلمى. كان عالما فقيها تتلمذ على فيليتاس بعض الوقت. جعل من الوزن الإليجى أداة شعرية رائجة. ومن أعماله وصلتنا بعض الأناشيد وأجزاء من قصيدة "خصلة شعر بيرينقى" التى ترجمها إلى اللاتينية شاعر روما عذب الغناء كاتوللوس. ووصلتنا أيضاً بعض أجزاء من مليحة كاليماخوس "هيكالى" وبقايا من قصيدة عن موت أرسينوى وشذرات من أهم قصائده جميعا، أى "الأسباب" التى تتناول مختلف العادات والعبادات. ولولا عذوبة إنجراماته لقلنا إنه ليس شاعرا موهوبا بل مجرد رجل مثقف ينظم الشعر. فهو معنى بصقل أشعاره إلى أقصى حد، ويتجنب الإفراط فى العاطفة أو النزعة الخطابية. بلغ من شدة عنايته وكثير تخوفه أن سماه أحد النقاد المتأخرين "الذى لا يخطئ" وهو حكم فيه من الإدانة ما يفوق الإشادة بشاعريته. يتعامل كاليماخوس مع أساطير ميتة حتى بالنسبة لأهل عصره، مجهولة حتى لدى بعض المثقفين فى

أيامه. ومن النادر أن تجد في قصائده بيتا ينضح بالمشاعر الإنسانية الدافقة، أو يزيد من توترنا ودقات النضر في قلوبنا. قصيدته إذن شكل آية في النسق والجمال، ولكنه خال من مضمون مؤثر أو دفء الحيوية الدافقة. لقد وصل كاليماخوس من حيث الجمال الشكلي إلى مستوى صار يمثل تحدياً لمن تلاه من الشعراء، حتى أن كاتولوس الروماني كان يرنو إلى تقليده. بيد أن شاعر الإسكندرية من حيث المضمون لا يرقى إلى مستوى الشعلة المتوهجة والمتمثلة في قول الشاعر اللاتيني مخاطباً عشيقته "أكرهك وأحبك" (*odi et amo*). ناهيك عن ما يمكن أن نقوله لو قارنا بين كاليماخوس وأسلافه الإغريق أمثال سافو والكايوس وغيرهما.

بيد أن إجرامات كاليماخوس تتميز من بين أشعاره جميعاً بعمق الإحساس، حتى أن أبياته الرائعة في رثاء صديقه هيراكلييتوس الهاليكارناسي إكتسبت شهرة واسعة من خلال معارضة جونسون كوري (١٨٢٣-١٨٩٢م) لها في قصيدته "أيونيكاً" (*Ionica*) عام ١٨٥٨. تمس شغاف القلب أبيات كاليماخوس التي يتحدث فيها عن رجل كان يزعم الزواج من أسرة أرستقراطية أعلى من مستواه، ولم يمنعه من ذلك في اللحظات الأخيرة سوى صيحات أطفال يلعبون في الطرقات، إذ قال أحدهم لصاحبه "لا تتخطى حدودك". إنه ملمح مميز لهذا العصر ونغى إنتشار الإجراماة وإقدام الشعراء بلا تردد على الإفصاح عن مكونات النفس بصراحة تامة لم يسبق للشعر عهد بها من قبل. إزدهرت الإجراماة في الإسكندرية لأنها قصيدة إليجية قصيرة تتحدث عن موضوعات لا تستوجب أية معالجة واسعة، ولا تتطلب الدخول في التفاصيل، وإنما تستلزم رؤية واضحة وتشمل لحظة شعورية مكثفة تكثيفاً مركزاً. كانت الإجراماة الإليجية في الأصل تستخدم بوصفها نقشاً يوضع فوق القبر، أو إهداء في المعابد. ولكنها في صورتها المكثفة قد حققت نتائج باهرة وضدت الإنتباه إليها حتى قبل إزدهار الأدب الإسكندري. بيد أن أفلاطون في شبابه كان قد أخذ زمام المبادرة فكتب قصائد إليجية قصيرة عن الحب، ولوحظ أن الحب في هذه القصائد منسوب إلى الجيل

الأقدم الذى يتحدث عنه أفلاطون فى محاوراته^(٣٦). ولم يقتصر الأمر على الحب بل إن أنيتى (Anyte) من تيجيا التى إزدهرت حوال عام ٣٠٠ تنظم قصيدة إلیجیة عن ماعز ربطه الخدم بالخبال وجروه حول المبد. وتقف أخرى عند راع يقدم الهدايا والقرايين إلى الإله بان وعرائس الطبيعة لأنهن زودنه بالماء. وفى نفس الفترة تقريبا يتحدث شاعر يدعى أدايوس (Addaeus) عن ثور عجوز يعتقه صاحبه من نير المحراث، ويطلق سراحه لكى يرعى فى البرارى ويلتقط العشب الأخضر. ومن ناحية أخرى يلاحظ وجود علاقة وثيقة بين الإجراماة الهيلينستية والكوميديا الأتيكية الحديثة ولاسيما فيما يتصل بموضوع الحب، وهى علاقة ستجد لها صدى فى الصلة الواضحة بين الكوميديا الرومانية والإجراماة اللاتينية. وهذا أمر علينا أن نربطه بتأثير شاعر الإجراماة السكندرية كاليماخوس فى كل من بروبرتيوس وتيبوللوس وأوفيدوس.

وكان من الطبعي أن يتجنب أبوللوئوس الرودسى نظم الإجرامات، فهى لا تتناسب مع رؤيته للشعر (وإن نسبت إليه إحدى الإجرامات). أما كاليماخوس فقد برع فى نظمها وإستطاع بها أن يحرك المشاعر، ولاسيما عندما يقول عن صديقه المتوفى هيراكليتوس "لا زالت طيور العندليب الخاصة به حية"، ويتحدث عن أب دفن ابنه ذا الإثنى عشر ربيعاً فيقول إنه فى الواقع دفن تحت التراب "أمله الكبير" فى الحياة. فى حين يستخدم ثيوكريتوس الإجراماة وكأنها ملحق يوجز فيه قصائده الرعوية، أو صورة مصغرة للحياة الريفية التى يصفها، ونظم قريبات لبعض الشعراء أيضاً. بيد أن أفضل إجراماته هى تلك التى تتناول أمورا محض شخصية، كتلك القبرية التى نظمها عن صديقه إيوسثنيس عالم الفراسة فقال عنه "ماهر فى قراءة معالم الشخصية من نظرة واحدة فى العينين" (إجراماة رقم ١١). صفوة القول إن الإجراماة تصف مواقف ولحظات شعورية كان من الممكن أن تفقد قوة

(٣٦) راجع الباب السابق.

تأثيرها لو إمتد التعبير عنها إلى أبيات كثيرة فى قصيدة طويلة. وجدير بالذكر أن الإبحرمة إزدهرت من ليونيداس وأسكليبياديس فى الفترة المبكرة، إلى المجموعة السورية أى أنتيباتير من صيدا وملياجروس وفيلوديموس من جادارا. ولقد عاش هؤلاء الشعراء إبان القرن الأول. وفى الحقيقة فإن الإبحرمة بقيت حية حتى بعد أن ماتت كل أشكال الشعر الإغريقى الأخرى، فلم تلاشى إلا مع تلاشى اللغة الإغريقية القديمة ذاتها. فلقد عاشت ما يزيد على الثمانية قرون. وتذكرنا قصائد ملياجروس عن الحب فى رشاقتها ورقتها بالزهور التى كان هو نفسه مغرماً بها. ولقد نظم لأحد أصدقائه ما كان يعتقد بأنه أول "أنثولوجيا" ("مختارات" أو على وجه التحديد "من كل بستان زهرة" كما تعنى الكلمة Anthologia حرفياً). بيد أنه تم مؤخرًا العثور فى رمال مصر على برديات تحوى مختارات شعرية أقدم. أما فيلوديموس فتعكس إبحراماته السخاء الحسى المميز لهذه المدينة السورية التى جاء منها.

تبرم كاليماخوس بأبوللونيوس وإشتد فى الهجوم عليه مع أنه قاسمه بعض العيوب. فالإشارات الثقافية المتقعرة فى أشعاره أكثر غزارة من إشارات أبوللونيوس. لقد تفاخر علماء الإسكندرية وفقهاؤها بالنجاح فى فك طلاسم مثل هذه الإشارات المألوفة والتى لا تضيف شيئاً للشعر، بل تأخذ منه قوة التأثير وتسلبه دفء التدفق. يذهب كاليماخوس أبعد من أبوللونيوس فى شغفه باستعراض معلوماته وتوصيل دقائق الحقائق العلمية. فقصيدته "الأسباب" تتناول تفاصيل التاريخ المحلى والأسطورى وتعالج أصول المدن الصقلية. وفى "الإياميات" يتحدث طويلاً عن التاريخ المبكر لشجرة الزيتون ومكانتها فى الطقوس الدينية. إنه قارئ نهم يُترجم قراءاته شعراً، ويحاول أن يوطد علاقة التواصل مع الماضى لا بتقليد الشعراء القدامى وإنما بدراستهم والتقرب إليهم. ومع وجود تشابه ما بين قصائده وأشعار القدامى أحياناً، فإن هدفه الرئيسى يظل دائماً التجديد فى الأسلوب والمجاز بصفة خاصة. وكانت محصلة محاولته هذه مفيدة ومجدية على الصعيد الثقافى، أما

من الجانب الإبداعي والجمال والشعري فإن الكسب الذى حققه كاليماخوس كان أقل من أن نحس به. ذلك أن الشعراء القدامى عندما تعاملوا مع أساطير سحيقة القدم نجحوا فى مواءمتها لمتطلبات عصرهم، بل استطاعوا أن يعبروا بواسطتها عن أحلام وآلام هذا العصر وعن ذواتهم هم أنفسهم أحياناً. أما كاليماخوس فبعشق الأساطير القديمة لا لشيء إلا لأنها عتيقة وغريبة. ومن هذه الزاوية يمكن أن نصنع أيدينا على فارق رئيسى بينه وبين أبولونيوس الذى ينظم ملحمة على شاكلة القدامى. وتقوم هذه الملحمة على موضوع قديم تدور أحداثه فى أماكن بعيدة ومجهولة، أى حول كوخيس على ساحل البحر الأسود. وكل ذلك يوفر التبرير الكافى للإستغراق فى الأساطير القديمة. أما كاليماخوس فلم يتوافر له مثل هذا التبرير، ومع ذلك فهو يتميز على عريمه أبولونيوس بالهيمنة على هادته إلى درجة أنه لا يهدر وقتاً طويلاً فى معالجة موضوع واحد مهما كانت قيمته.

يريد كاليماخوس أن يقول الكثير فى أقل حيز ممكن وفى كلمات قصيرة وقليلة بل ومختارة بعناية وغير متوقعة. وعندما ينتهى هكذا سريعاً فى معالجة أحد الموضوعات ينتقل على الفور إلى موضوع آخر. إنه يضع فى اعتباره جمهور الإسكندرية المثقف والمرهف، والذى بفضل حصافته لا يحتاج إلى أكثر من إشارة وتضايقه كثيراً التفاصيل. ويفضل كاليماخوس أن يتجنب كل ما هو مألوف ومعروف ويميل إلى أن يقول ما لا يمكن أن يقوله غيره. ففى إحدى^(٣٧) إبحراماته يدين "كل ما هو عام وشائع" (panta ta demosia). وإن كان قد دار جدل عنيف بين العلماء والفقهاء حول معنى هذه العبارة، وهل هو يتصل بموضوع الحب والجنس أو الفن والأدب أو المجالين معاً. فالنوع العام الذى يتجنب كاليماخوس أن

Callim., Epigr. 288 pf.; L.P. Wilkinson, "Callimachus A.P. XII, 43", CR (N.S.) (٣٧) XVII (1967), p. 6.

وعنصوص كاليماخوس أنظر:

A.W. Mair-- G.R. Mair, Callimachus, Lycophron and Aratus. Loeb Classical Library. 1921, reprint 1969.

ينهل منه قد يعنى الشعر المتذل، وقد يرمز كذلك إلى المرأة المتذلة. ومن الواضح على أية حال أنه فى هذه الإجماعة يدين الملحمة والكوميديا (والدراما بصفة عامة)، على أساس أنها فنون متذلة ومستهلكة لم تعد صالحة للاستعمال. ولقد أكد موقفه النقدي من الدراما فى إجماعة رقم ٥٩ و ٤٨ حيث قال إن أحسن وسيلة لكى تفقد رفاقك أن تكتب دراما ! وفى إجماعة رقم ٢٨ يدين بصفة خاصة ترديد تلاميذ المدارس للمقطوعات التراجيدية الشائعة والمملة. والنقيصة الرئيسية التى يركز عليها فى مثل هذه المقطوعات هى الطنطنة الجوفاء.

وعلى أية حال فإن موقف كاليماخوس النقدي من الدراما يثير الكثير من التساؤلات الخيرة. ذلك أننا لو أخذنا بما جاء فى موسوعة سودا (سويداس) فإنه ينسب إليه نظم بعض المسرحيات الساتيرية والتراجيدية والكوميديا. ويفترض فى هذه الحالة أنها كانت مجرد محاولات تجريبية شرع كاليماخوس فيها فى بداية حياته الأدبية ثم عدل عنها فيما بعد. ومجمل القول إن كاليماخوس يعد شاعراً مجسداً وأصيلاً، ومن ناحية الأسلوب كان ذووياً فى ممارسة التجريب. ومع أنه يتعامل مع أوزان تقليدية من الموروث الشعرى، إلا أنه يعطيها توازناً جديداً وإيقاعاً مستحدثاً عن طريق إعادة الترتيب والتنسيق فى المقدرات والوقفات وما إلى ذلك. وهو فى هذا المضمار يتفوق على غريمه أبولونيوس تفوقاً ملحوظاً مما جعله يشعر بالأفضلية والأولوية، ودفعه بالتالى إلى التشدد والتشبث بموقفه.

وأطول أشعار كاليماخوس التى بقيت لنا هى الأناشيد الستة التى نظمت لتكريم بعض الآلهة. ونظمت خمسة من هذه الأناشيد فى الوزن السداسى، وفيما عدا ذلك لا تشترك فى شئ مع الأناشيد الهومرية. فهى أناشيد لا تقترب بالضراعة إلى هذا الإله أو ذاك، بل تهدف إلى تسليط الضوء عليه من عدة جوانب. ومع ذلك وبعد تركيبة معقدة تركنا فى الظلام فيما يتصل بحقيقة عقيدة كاليماخوس نفسه. للوهلة الأولى يبدو لنا أنه يدخل فى قلب الموضوع عندما يقول إن معبد أبوللون يهتز خشية وخشوعاً عندما يقرب منه الإله، ولكنه لا يتقدم - أى

الشاعر - أكثر من ذلك قيد أغلة. وهو يربط زيوس وأبوللون بالأخلاقيات والنظام، ويربط ديميتر بأخصيب والغلل، بيد أن مثل هذا الربط لا يعنى الشئ الكثير. ذلك أن كاليماخوس ينظر للآلهة والمعابد نظرة الأديب المبدع، لا بعيون العابد المتبتل ولا بقلب الخاشع المتدين. إن أهم ما يشغله هو إلتقاط القصص الطريفة التى تدور حولهم والنمى بوسعه أن يضيف إليها هو ما يتناسب معها من زخرف سردي إبداعى. فلا غرو إذن أن يقضى كاليماخوس معظم وقته وأشعاره فى الحديث عن موضوعات مثل طفولة زيوس ومولد التوام أبوللون وأرتميس، فى ديلوس، وزيارة الأخير لكهوف الكيكلوبيس وما إلى ذلك مما لم يتطرق إليه الشعراء القدامى إلا لماماً. وكما كان الموضوع غريباً تألقت شاعرية كاليماخوس الفريدة من نوعها فى سبيل الحصول على أكبر قدر ممكن من التأثير غير المتوقع ويمكن أن نضرب مثلاً على هذا الأسلوب بما يحدث فى نشيد كاليماخوس "إلى ديميتر" حيث يقحم فيه قصة إريسيختون العجيبة. إذ أسقط هذا الصبي شجرة الحور فى بستان هذه الإلهة مستخفاً بها وبقداستها. فعاقبه عقاباً شديداً وحكمت عليه حكماً قاسياً، أى ألا تشبع شهيته للأكل قط. فمهما أكل هذا الصبي لا يشبع جوعه بل يزداد نحولاً وهزالاً على الدوام. يحاول أهل البيت جميعاً إشباع هذا الصبي الجائع دوماً وتذهب جهودهم عبثاً، فيتحسر الأب الذى يرى بيته ينهار قطعة قطعة، إذ إلتهم ابنه كل الأغنام والقطعان. ومن هذه القصيدة نترجم الأبيات التالية (١٠٧-١١٥):

"(لهذا الصبي) تخلت العربات الكبيرة عن بغالها، بعد أن كان الثور السمين

الذى كانت تحتفظ به الربة هيستيا لنفسها قد اختفى.

وراحت جميع الخيول، خيول السباق وحيول الحرب كذلك.

وفى النهاية راح القط (?) الذى إرتعدت المخلوقات الصغيرة لرؤيته.

والآن بينما كان منزل تريوباس قادراً على تزويده بالطعام

فإن جدرانها فقط هى التى خبرت هذا الوباء من الداخل.

فلما عجز المنزل ونضب معينه، لم يجد الصبي سوى العظام الجافة ليقرضها.
وجلس ابن الملك فى مفترق الطرق متسولا
يفتش عن الفتات وما تبقى من الفضلات لدى مساعدى الطهارة وغاسلى
الصحون !^(٣٨).

يتخذ ميل كاليماخوس إلى كل ما هو عجيب وغريب عدة أشكال فهو
أحيانا يكتفى باللعب على تنويعات موضوع مطروق من قبل فيربطه بالحياة العامة.
حدث ذلك فى نشيده "إلى أرتميس" حيث يجعل هذه الربة وصويحاتها من العذارى
يزرن أفران هيفايستوس الواقعة فى سزومبولي. وهنا يقول لنا كاليماخوس كيف
أن فحيح النيران والضجيج المنبعث من الأفران قد جعل جزيرتى صقلية
وكورسيكا تبكيان بصوت مسموع. وهكذا تأخذ الأحداث أفقا واسعا قد يبعث
على الرهبة، مع أن الكيكلوبيس يرفعون مطارقهم ويدقونها فى إيقاع منظم
ومنغم وفجأة ودون سابق إنذار يقطع كاليماخوس هذا السياق ويحول مسار
قصيدته فى اتجاه آخر. فيقول لنا إن أى طفل من نسل الآلهة يعصى والديه أحدهما
أو كلاهما يدفع أمه إلى استدعاء الكيكلوبيس أو هرميس بقصد تخويفه، مما يجعل
الطفل يضع يديه فوق عينيه من الذعر وهو يجرى ليرتقى فى حجر أمه. فالآلهة
تلعب هنا دور "البيع" للأطفال ! والمهم أن هذا التحول فى نغمة القصيدة على
نحو مصاحي أمر فيه غرابة جذابة. وبنفس الطريقة بصمت كاليماخوس فجأة لأنه لا
يريد لقصيدته أن تطول أكثر من ذلك. وهكذا فإننا ونحن نقرأ قصائد هذا الشاعر
نحس بأننا نتعامل مع ساحر لا نستطيع التنبؤ بحركته القادمة.

فى قصيدة "حمام باللاس" يحكى لنا كاليماخوس كيف أن الربة أثينة وإحدى
صديقاتها كانتا تستحمان فى نبع على جبل الهيليكون وقت الظهيرة، حيث الهدوء تام
والسكون محيم على كل شئ. وكان الشاب الصغير تيريسياس قد إستبد به العطش فى أثناء

(٣٨) راجع A.W. Bulloch, "Callimachus' Erysichthon, Homer and Apollonius Rhodius" AJPh 98 (1977), pp. 97-123.

رحلة صيد له قرب هذا المكان. جاء النبع يطلب ماءً ووقع بصره على الربة وهي تستحم عارية مما أثار غضبها فسأله في حق شديد "من من الآلهة استطاع أن يقودك إلى هنا؟ ألن يستطيع أيضاً أن يأخذ نور عينيك؟". وعلى الفور غطت ليلة أبدية ظلماء عيني تيريسياس التعس فوقف صامتا بلا حراك، بل إرتعدت ركبته من الألم وأصابه الشلل. ووصف لنا كاليماخوس كل ذلك في إيجاز بليغ له تأثير درامي فعال. لقد حكى لنا هكذا أسطورة عمى تيريسياس العراف^(٣٩).

ومن العجيب أن معاصر كاليماخوس الأصغر أى إيوفوريون من خالكيس كان صاحب تأثير أكبر منه على الأجيال التالية. مع أن ما بقي لنا من هذا الشاعر الصغير يظهر أنه لم يعدو كونه مقلداً لكاليماخوس نفسه. لقد عاش إيوفوريون في بلاط حاكم يوبويا وكورنثة حوالي منتصف القرن الثالث، ثم أصبح أمين مكتبة أنطاكية، ولعب شعره دوراً ملموساً في العصر الأوغسطي بروما، بل ترك بصماته على فرجيليوس نفسه^(٤٠). صفوة القول إن كاليماخوس رغم زعمه بأنه أحضر لآلهة بهرا من الشعر صافياً نقياً فإنه في الحقيقة كان مليئاً بالشوائب التي عابها على أبوللونئوس حتى أن بعض مقلديه قد تفوقوا عليه أحياناً.

ورغم ما سبق أن ذكرنا عن المعركة الأدبية بين كاليماخوس وأبوللونئوس، فإن أسباب وتفاصيل هذه المعركة لا تزال من الأمور الغامضة في تاريخ الأدب السكندري. بيد أنه من الواضح الذي لا يحتاج إلى كثير تبيان أن ملحمة أبوللونئوس "الأرجونوتيكا" أو "رحلة السفينة أرجو" تعد إعتراضاً صارخاً على مانادى به كاليماخوس، وثورة على مبادئه الأدبية ولاسيما قوله إن الكتاب الكبير

(٣٩) من أحدث الدراسات حول كاليماخوس تير إلى

E. Eichgrün, *Kallimachos und Apollonios Rhodios*. Diss. Berlin 1961.

W. Clausen, "Callimachus and Roman Poetry" *GRBS* 5 (1964), pp. 181-196.

(٤٠) عن إيوفوريون راجع.

B.A. van Groningen, "La poesie verbale grecque" *Mededelingen d. kon. Nderl.*

Akad. van Wetensch. Afd. Letterk. 16.4 (Amsterdam 1953), pp. 189-219.

شر مستطير. وجدير بالذكر هنا أن كاليماخوس وإراتوستينيس - خليفة أبوللونيسوس - كانا من قورينى فى ليبيا. يضاف إلى ذلك أن بطليموس الثالث تزوج أميرة قورينية، وقد يشى كل ذلك بوجود خلفية سياسية للمعركة الشعرية بين كاليماخوس القورينى وأبوللونيسوس الرودسى، ونعنى الصراع الحفى بين قورينى والإسكندرية. وعلى أية حال تقف "الأرجونوتيكا" بمفردها وسط الأعمال الأدبية السكندرية ملحمة طويلة على الطراز القديم. وهى تعد بصفة عامة إبداعا شعريا فاشلا لرجل مثقف. فأبوللونيسوس الشاعر الملحمى يستطيع أن يرسم صورة ما ويقدم هذا المشهد أو ذاك، ولكنه يفشل فى ممارسة التقنية الملحمية السردية. التدبير السماوى للأحداث الملحمية عنده غير مقنع، أما اللغة فتبعث على الملل ولعل الكتاب الثالث فقط من ملحمة - وهو يدور حول قصة حب ميديا - يرقى إلى مستوى الشعر الجيد، ويسجل لصاحبه قدرا مشرفا من الأصالة. فللمرة الأولى والأخيرة فى تاريخ الأدب الإغريقى يجرؤ شاعر على أن يرسم صورة لفتاة عريضة تقع فى الحب ببراءة شديدة، وهى فتاة بسيطة من كوخيس النائية ولا تمثل غمطا من الأغاط. لم يستطع أحد من الشعراء الإغريق أن يبارى أبوللونيسوس فى رسم صورة مماثلة، حتى جاء فرجيليوس أمير الشعر اللاتينى وحاكاه وهو يصور قصة حب الملكة القرطاجية ديدو لبطل ملحمة آينياس. بيد أن ميديا الكتاب الثالث من ملحمة أبوللونيسوس "الأرجونوتيكا" تفضلها بالكثير. وإذا قيل إن أبوللونيسوس هجر الإسكندرية منحنيا بجراح الهجوم العيف الذى شنه عليه كاليماخوس بقصائده، فإن الشاعر المهاجر قد انتقم لنفسه أفضل انتقام من الإسكندرية وشاعرها المتوج كاليماخوس. لأنه بينما لا يقرأ الأخير سوى العلماء والفقهاء والدارسون المتخصصون فإن نصف الأدب الحديث ولاسيما الرواية الطويلة يديس بشئ ما لأبوللونيسوس وملحمته^(١)

تقع "الأرجونوتيكا" في أربعة كتب ويحكى فيها أبولونيوس قصة الفروة الذهبية ورحلة السفينة أرجو إلى كولخيس بقيادة ياسون الذى أحبته هناك ميديا. وكانت هذه الأسطورة معروفة عند هوميروس الذى أشار إليها إشارة عابرة، وإن كان ذلك لا يعنى أنها لم تشكل جزءاً مهماً من المخزون الملحمى، لأنها بالفعل تتيح فرصة واسعة للشاعر الملحمى لأن يحكى حكايات طويلة عن المغامرات المثيرة فى عالم المجهول. وإذا كانت هذه الأبيات القليلة أو تلك من هوميروس توحى بإحساسه العميق بقيمة الإنسان وتمجيده لبطولاته، فإن هذا ما نفتقده فى كل ملحمة أبولونيوس بأبياتها العديدة. فبطله ياسون يبدو كأضعف الأشباح ولا يمكن أن يكون غير ذلك، لأن المؤلف نفسه أبولونيوس هو وليد مجتمع الإسكندرية تلك العاصمة الهيلينستية والمدينة الزاخرة بزخم المدينة، فأنى لثل هذا الشاعر أن يحس إحساساً عميقاً بالبطولة الملحمية الأصلية ؟

وتضم قائمة الأبطال الذين يقودهم ياسون، وكما ترد عند أبولونيوس (الكتاب الأول أبيات ١٨-٢٢٧) أسماء أشهر الأبطال الإغريق مثل هرقل ويوليوس وملياجروس. وهذا يعنى أن ياسون هو بطل هؤلاء الأبطال غير أن معطيات الملحمة فى مجملها تقول غير ذلك. فالروح الإنهزامية التى إنتابت ياسون بعد المرور بصخور السيمبليجاديس (الكتاب الثانى، بيت ٦١٩ وما يليه) لدليل واضح على عدم التحلى بالروح البطولية الحقيقية. بر هناك أكثر من مناسبة فى الملحمة ظهرت فيها هذه الروح الإنهزامية. ومنذ البداية لم يتسلم ياسون زمام قيادة السفينة أرحو إلا بعد أن رفض هرقل هذه المسؤولية (الكتاب الأول بيت ٣٣١-٣٦٢). وحتى علاقة ياسون الغرامية بميديا تسودها روح النفعية، مما يشى بأن شخصية بطل هذه الملحمة يمكن اعتبارها منافية للبطولة (antihero) برأى جلبرت لول. وكل هذا يعنى أن ملحمة "الأرجونوتيكا" تفتقد إلى حد كبير جوهر الشعر الملحمى الأصيل^(٤٢).

G.L. Lawall, "Apollonius" Argonautica": Jason as anti-hero", YCS XIX (٤٢) (1966), pp. 119 ff., esp. p. 168.

وليس هذا هو العيب الوحيد، لأن الشاعر السكندري لا يفوته أن يزخرف ملحمة بفيض من معلوماته الجغرافية والعلمية وغيرها، مما يتناقض مع عفوية الشعر الملحمي الأصيل ويعطش لنسياب الحكاية البطولية ويفسد الشاعرية. يبالغ أبولونيوس في حرصه على إيراد قوائم طويلة للأبطال والأماكن الجغرافية غير المعروفة، وكذا تفاصيل أخرى دقيقة وكثيرة لا لزوم لها. إن التلذذ بعرض المعارف لم يكن أمراً جديداً في تاريخ الأدب الإغريقي منذ هيسودوس، ولكنه أصبح في العصر السكندري سمة مميزة وخاصية أساسية، وكأن الشعر لا يستقيم بدون ما يحمل من هذه المعارف. لم ينتبه شعراء الإسكندرية إلى أن هذا التعامل ضار بشاعريتهم بل اعتبروه علامة على غزارة ثقافتهم، ومن ثم حرص كل شاعر على أن يتزين بهذا الزى الثقافي الفخاف. يحس أبولونيوس أن المعلومات التي يثقل بها أبيات ملحمة تضيف ثراء ووقاراً على قصته، ولكنها في واقع الأمر زادت بها جفافاً وحذلقة جوفاء. يضاف إلى ذلك قصور في إستيعاب تقنية الشعر الملحمي نفسه، وهذا ما يتبدى من حقيقة أن "الأرجونوتيكا" ملحمة مليئة بالأحداث العرضية غير المترابطة مما جعلها مفككة، تتحرك من مشهد إلى آخر في إرباك واضح وملحوس ودون تطور ملحوظ في الحدث الملحمي العام. يبدل أبولونيوس جهداً فائداً في رسم كل حادثة على حدة وهذا ما يقربه على نحو أو آخر من كاليماخوس، الذي استطاع في قصيدته "الأسباب" أن يربط موضوعات متباينة برباط قوى وتتابع منسجم مما أضفى على هذه القصيدة صفة الوحدة الشعرية الكلية. وهكذا يمكن أن نقول إنه لم يكن من الخطأ أن يحاول أبولونيوس نظم قصيدة طويلة بقدر ما كان الخطأ في الطريق التي سلكها لتنفيذ ذلك.

وتفاوتت الأحداث المروية في ملحمة أبولونيوس من حيث النوعية بدرجة عالية. فأحيانا يستمرى المؤلف الإنغماس في أمور صغيرة عابرة أو حتى تافهة، مما يذكرنا بأعمال النحت الهيلينستي آنذاك. يتحدث أبولونيوس على سبيل المثال عن أفروديتي، فيحكي كيف أنها ذات مرة كانت تبحث عن ابنها إيروس فوجدته

يلعب فى إحدى الحدائق مع الطفل جانيמידيس ويتغلب عليه فى اللعب بالخداع والمكر الصبيانين. فأثحت أمه عليه باللائمة، لأنه يستغل سذاجة طفل صغير وقدمت له كرة صغيرة ليلعب بها معه. وهكذا تحول إيروس إله الحب المخيف وتديد البطش فى أشعار القدامى إلى صبي مراوع. ومرة أخرى يحكى لنا أبولونيوس كيف أن الشاب الصغير هولاس قد اختطفته إحدى عرائس البحر النيمة بحه. يقص أبولونيوس هذه الأسطورة فى إيجاز درامى بديع، إذ يتجنب الإنفعالات الزائفة. تصر عروس البحر إصراراً طائشاً ودافعا على الحصول على محبوبها بأى ثمن، فتلفه بذراعيها عندما ينزل إلى صفة الغدير لإحضار الماء القراح وتغوص به فى الأعماق.

لقد كان أبولونيوس بطريقة أو بأخرى مؤسس "الرومانتيكية" إذ أراد أن يخلق عالماً مختلفاً كل الاختلاف عما يعرفه الآخرون وأن يصنع الخلفية الملائمة للأحداث الغريبة والعجبية فى عالمه هذا. وقدمت رحلة السفينة أرجو لأبولونيوس مجالا رحبا لممارسة هذه النعمة الرومانتيكية. بيد أن موهبته الشعرية قد خدلته فى بعض الأحيان، وارتفعت به إلى مستوى الأحداث الملحمية المروية فى أحيان أخرى. ولاسيما عندما يصف كيف بذر ياسون أسنان التين فى الأرض فانبثقت منها ثلة من المحاربين إلحتم معهم على الفور فى معركة ترسة وهزمهم. لقد إنقض عليهم كالشهاب الذى يهبط من عل فيحصد بناره كل شئ يعترض طريقه، وإمتلأت خطوط الخراث بدماء القتلى كما تمتلئ الجداول بالمياه الجارية فالمشهد كما يرسمه أبولونيوس حى وواضح، تبرز فيه أسنة الرماح وتسمع حوله قرعة السيوف. إلا أن المعركة الدائرة لا تشبه أية معركة من معارك هوميروس المقنعة والمكتملة، حتى ولو كانت بعيدة عن دنيا الحياة الأرضية. فمع أن هوميروس ولاسيما فى "الأوديسيا" يخلق خلفية غريبة للمعارك إلا أن الطابع العام يبقى واقعياً، لأن هناك لمسة ما من المصادقية أو إمكانية الحدوث تحوم حول مشاهد هذه المعارك. أما أبولونيوس فتلذذ له الغرابة فى هذه المعارك من أجل الغرابة ذاتها. وفى الحقيقة يعد أبولونيوس رائد هذا النوع من الشعر، الذى يتعامل مع العالم غير المألوف والبعيد عن عالمنا، والذى نعجب به لأنه يكسر القوانين

التي تحكم دنيانا هذه.

بيد أن عبقرية أبوللونيوس لا تتألق إلا فى عالم الحب، إذ تشده قصة حب ميديا لياسون وتشغله تماما، فى حين يغفل الجانب الآخر أى حب ياسون لميديا فلا يحفل به كثيراً ولما كان الكتاب الثالث هو الذى يعالج هذه القصة فهو أروع كتب الملحمة الأربعة جميعاً. وفيه نرى ميديا وهى لا تزال فتاة عذراء غريبة تقع فى الحب من أول نظرة تلقيها على ياسون، فعندها بدى لها وكأنه سيروس الذى قفر أمامها فحاة من أعماق المحيط. ويقول لنا أبوللونيوس - ربما متأثراً بسافو - كيف أن غشاوة ضبابية إعزت بصرها وغطت عينيها، وكيف توهجت وجتها بار خفية لا تراها، كما خذلتها ركبها فلم تستطع أن تحرك ساكناً، تسمرت وكأنها زرعت فى الأرض وهى تقف أمام الخروب. وبعد أن ساعدته فى الحصول على الجزرة الذهبية لامس شعرها الأشقر يديه فجعلتها هذه اللمسة على أتم استعداد لأن تنزع الحياة من صدرها لتهبها إليه. ذاب قلبها وكأنه قطرات الندى تترقق فوق زهور الصباح. فلما نامت إلى جواره إنصهرت ميديا فى شخصه جسداً وروحاً، وأضحت على أهبة الاستعداد لأن تفعل أى شئ مهما كان من أجل الاحتفاظ به. وعندما قرر ياسون العودة إلى بلاد الإغريق وأعلن لها ذلك ببروده المعتاد، أدركت أن هذا يعنى الهجران للأبد. وهنا تفجرت طبيعتها الشرسة وميوها العنيفة فى تيار جارف من التأنيب الحاد على جحوده. قالت له إنه إذا كان حقاً سيهجرها فليسوف تسبب له الدمار وتنتقم منه أشد الإنتقام، إذ ستتضرع إلى الإيرينيات ربات العذاب والعقاب أن يعرمنه من الأهل والوطن. وهكذا يمضى أبوللونيوس فى سرد قصة الحب الخالدة. وإذا كان شعراء التراجيدين قد إهتموا بالجانب المأساوى لموضوع الحب دون الالتفات إلى جاذبيته الساحرة، فإن أبوللونيوس قد ألم بالجانبين وأبرزهما مستبقاً فى ذلك فرجيليوس الذى إقتبس منه الكثير وهو يروى قصة ديدو وآينياس فى ملحمتيه، مع أن الملكة القرطاجية لم تك مثل ميديا فتاة بلا تجارب بل كانت امرأة محنكة.

كان اللقاء الأول بين ميديا وياسون يمثل لحظة حاسمة بالنسبة لتطور الحدث الملحمي في "الأرجونوتيكا". ومن ثم بوسعنا أن نطرح التساؤل التالي: ماذا كان سيحدث لو لم يستجب ياسون لعواطف ميديا الفياضة نحوه عندما وقعت في حبه من أول نظرة؟ وأهم من الإجابة على هذا التساؤل المطروح أن نبدي ملاحظة جوهرية. ذلك أن عبارة مثل "وقعت في حبه من أول نظرة" لا يمكن أن نتصور ورودها عند هوميروس، لأنها لا تتلاءم مع عالمه البطولي الملحمي. أما عالم أبولونيوس فهو أقرب إلينا من حيث الجانب السيكلوجي ومن حيث تصاغر حجم الفرد. في البداية يخاطب ياسون ميديا في حذر كما فعل أوديسيوس وهو يخاطب ناوسيكيا ("الأوديسيا" الكتاب السادس بيت ١٤٩-١٨٥). أما ميديا فقد غاصت في بحر الحب من قمة رأسها إلى أخمص قدمها. وفجأة يقع ياسون هو أيضا في حباها وينظر كل منهما للآخر "يابتسامات العشاق المرسومة على وجوه لامعة" (الكتاب الثالث بيت ١٠٢٤). ولقد نجح أبولونيوس في تصوير هذه اللحظة أكثر من غيره سواء من سبقوه أو من لحقوه في تناول هذا الموقف^(٤٣).

زبدة الكلام أن أبولونيوس وضع الحب في مركز الحدث الملحمي، وبذلك تحتل العاطفة موقع الفعل البطولي. وإذا كان الحب واحداً من الموضوعات المحببة بصفة عامة في الشعر السكندري، فإنه قلما بلغ عظمة وقوة معالجة أبولونيوس له. ولعل كاليماخوس لم يستشعر معنى الحب كما استشعره وفهمه أبولونيوس الذي حقق أكبر إنجاز له عندما جعل الحب يتصدر صفحات الأدب الجاد لأول

(٤٣) سبق أن عالج بنداروس أسطورة الأرجونوتيكا في البيثية الرابعة (أبيات ٧٠-٢٦١) وعالجها الشاعر الروماني ابن القرن الأول الميلادي فاليريوس فلاكوس في ملحمة فرجيلية الطابع شكلا على الأقل وتحمل عنوان "الأرجونوتيكا". راجع أحمد عثمان، الأدب اللاتيني، العصر الفضي ص ١٥٠-١٥٦. أما في العصر الحديث فقد أحيى الأسطورة وليم موريس (١٨٣٤-١٨٩٦) في قصته الطويلة "حياة وموت ياسون" وعن ملحمة أبولونيوس بصفة خاصة أنظر:

G.W. Mooney, *The Argonautica of Apollonius Rhodius (Introduction)*. Dublin 1912 reprint: Hakkert, Amsterdam 1964.

مرة في التاريخ. وهذه فكرة ورثها عنه الرومان الذين نقلوها عبر العصور الوسطى إلى عصرنا الحديث، حيث تدور الغالبية الكاسحة من الأعمال الروائية والدرامية في المسرح والسينما والتلفزيون وغيرها حول موضوع الحب^(٤٤).

وإذا كان كل من كاليماخوس وأبولونيوس قد إشتق لنفسه طريقه الخاص والمميز له، فإن ثيوكريتوس (٣٠٠-٢٦٠ تقريباً) قد وضع "الإيديليون" - أى القصيدة الوصفية الصغيرة - فى مسار متميز وأصيل إرتبط باسمه هو دون غيره. وقد تكون لهذا المسار أصول صقلية قديمة، أى أن ثيوكريتوس تأثر بالأغاني الفولكلورية لزراع البحر المتوسط عامة وهذه الجزيرة خاصة حيث قضى أيام الطفولة والصبا. إلا أن هذا لا يتنافى مع إرجاع الفضل له فى تطوير الإيديليون وربطه بالحياة الرعوية. لقد أمضى ثيوكريتوس سنوات الشباب إلى جوار فيليتاس فى جزيرة كوس، ثم ذهب للعيش بالإسكندرية فيما بين عامى ٢٨٦ و ٢٧٠، وإن كنا لا نعرف كم من الوقت أمضى هناك. وعلى أية حال يبدو أنه كان يحسن دوماً للعودة إلى مسقط رأسه حيث الأشجار وارفة الظلال والأزهار، يانعة الثمار ودائمة النضرة. بل يحسن المرء أن ثيوكريتوس نفسه لا ميناكاس - أحد الشخصوس فى قصيدة رعوية له - هو الذى يصرخ متلهفاً وقائلاً: "آيتنا، أمى!". كان ثيوكريتوس يعتبر أن الثروة مهما تكاثرت والقوة مهما تزايدت لا تساوى شيئاً ما لم تتوافر معها فرصة الجلوس مع الأحباء فى ظل شجرة أو حتى صخرة من صخور الوطن، بينما زرقة البحر تمتد أمام الأنظار إلى الأفق البعيد.

(٤٤) ومن أحدث الدراسات حول أبولونيوس والأرجونوتيكا نشر إلى:

- M. Campbell, *Echoes and imitations of early Epic in Apollonius Rhodius: Mnemosyne suppl. LXXII* 1981.
 G. Paduano, *Studi su Apollonio Rhodio. Filologia e critica X*. Rome 1972.
 C.R. Beye, "Jason as love hero in Apollonios' *Argonautika*", *GRBS* 10 (1969), pp. 31-55.
 D.N. Levin, *Apollonius' Argonautica re-examined 1, The neglected first and second books. Mnemosyne suppl. XIII*. 1971.
 R. Hunter, "Greek and non- Greek in the "*Argonautica*" of Apollonius", pp. 81-100 in S. Said (ed.), *Ελληνισμός* (E.J. Brill 1991).

جرب ثيوكريتوس مختلف الأشكال القديمة للإيديليون، إذ سبق أن صاغ به نشيدا يمتدح فيه بظلميسوس، ونظم فيه ثرثرة عادية لبعض النسوة من عامة الناس المحتفلين بأعياد الإسكندرية. بيد أنه في هذه الحالة أو تلك أصبح الإيديليون في أيدي ثيوكريتوس شعراً راقياً. ولكن الأجيال التالية أعجبت بالإيديليون الرعوى أكثر من غيره في شعر ثيوكريتوس. وأكثر القصائد التي حققت شعبية واسعة تلك التي حوت مباريات شعرية وغنائية بين رعاة الغنم ورعاة الماعز، وكذا القصيدة التي تتحدث عن فتاة هجرها الحبيب وتحاول إستعادته، وتلك التي تصف مهرجانات الحصاد في كوس حيث تتردد أصدااء أغنية ليكيداس رقيقة وعذبة. وفي قصائده يتحدث ثيوكريتوس عن النباتات والحيوانات، فعنده نرى كلباً يحلم بإصطياد الدب، وثعلباً يقوم بمناورات الدهاء والمكر مستهدفاً طعام طفل صغير. الفتيان والفتيات في شعر ثيوكريتوس يمثلون دفء وحبوية. وهكذا إكتمل الشعر الرعوى في أيدي ثيوكريتوس بحيث صار تحدياً ضخماً أمام من تلوه من الشعراء، الذين لم يفعلوا شيئاً سوى السير في دروب سبق أن طرقها هو، حتى أن "رعويات" فرجيليوس أعظم شعراء روما تعتبر نسخة باهتة ومصطنعة لأشعاره. ومن بين الشعراء السكندريين جميعاً يمكن اعتبار ثيوكريتوس الشاعر "الكلاسيكي" الوحيد، لأنه هو الذي ألقى جانباً كل ما تعنيه الإسكندرية المدينة وعاد للطبيعة يشرب من رحيق أزهارها العذوبة والجمال.

يتفوق ثيوكريتوس على كل من كاليماخوس وأبولونيوس في أنه استطاع أن يوجه موهبته الوجهة الصحيحة. وهو يتفق مع الأول في أن القصيدة الطويلة لم تعد تناسب مع ظروف العصر، ولم يقبل أن "تصبح دبكة ربات القنون الذين يضيعون جهودهم عبثاً في منافسة شاعر خيوس"^(٥٠). ولذا نظم أشعاره في قصائد قصيرة سميت كل واحدة منها "الإيديليون" وهو إسم تصغير يعنى "الصورة الصغيرة" كما سلف أن نوهنا. ومن خلال هذه

القصيدة القصيرة استطاع ثيوكريتوس أن ينوع في الطابع والموضوع الغالبين على الشعر السكندري. ومع أنه يستعير بعض الأساطير من أبولونيوس مثلاً، إلا أنه بأسلوبه السردى المتميز يضيف عليها ثراء لم يكن لها من قبل. ومثال ذلك سرده لأسطورة هولاس ووصفه للملاكمة بين أميكوس وبوليديوكيس. وفي تناوله لأسطورتى زواج هيلينى وطفولة هرقل يتجنب ثيوكريتوس كلا من طنطنة أبولونيوس وحيل كاليماخوس البارعة^(٤٦).

ويستخدم ثيوكريتوس لغة موسيقية مفعمة بالحياة ولكنها ثابتة وإقتصادية. فهي تسد كل الإحتياجات دون تزيد. وهو يقاسم كاليماخوس حبه لكل صغيرة وميله للتفاصيل، ولكنه يدمج هذه التفاصيل فى البنية الكلية للقصيدة بحيث لا تسرعى إنتباهنا أكثر من اللازم. وغاية الشعر عند ثيوكريتوس هى الإعتماع، فهو لا يزعم بأنه يزود جمهوره بالحكم أو المواعظ الأخلاقية أو غير الأخلاقية. قصائده إذن مراعاة خصبة للخيال الشعرى يرتع فيها المؤلف ويتلذذ بمشاهدتها الجمهور. كان ثيوكريتوس من التواضع والحكمة بحيث أدرك أن التعامل لا يضيف شيئاً للشعر بل يأخذ منه الكثير. إتخذ لنفسه موقف الحياد الإيجابى فى المعركة الشعرية، لأنه أخذ من هذا الجانب وذاك ما يتلاءم مع موهبته هو. وهذه بالطبع رؤية متوازنة للأمور فإذا كان جمهور الإسكندرية المعاصر يريد حكايات أسطورية من الماضى يوفر له ثيوكريتوس ذلك، بعد أن يدخل عليه من الصقل والتهذيب ما يضيف عليه الجاذبية وينقذه من التحذلق.

من قبل ثيوكريتوس كان شاعر صقلى آخر قد إلتفت إلى الأشعار الريفية هناك، وإستقى منها بعض الموضوعات لقصائده الغنائية ونعنى ستيخوروس الذى سبق أن تعرضنا له فى الباب الثانى. ومع أنه فى عصر ثيوكريتوس كان فلاحو

(٤٦) نوقشت بحامعة القاهرة صيف ١٩٨٦ رسالة الدكتوراه التالية عن لمصادر الأسطورية لأشعار ثيوكريتوس وأسلوبه الفنى.

Ophelia Fayez Riad, Les Sources des Mythes dans les Idylles et les Epylles de Theocrite, ses innovations et ses inventions. Univ. du Caire 1986.

صقلية قد صاروا طبقة "بروليتارية" مطحونة، فقد كان لديهم تراث من الأغاني الخافلة بموضوع الحب. وفي هذا التراث وجد ثيوكريتوس مصدرا خصبا للإلهام، واكتشف عالماً مبهما من الفن الصادق الذى يمكن بقليل من الصقل مواءمته للذوق الرفيع. ويعرف ثيوكريتوس اللهجة الدورية ولاسيما الصقلية بدرجة تسمح له بأن يقلدها فى أشعاره وأن يحول الأغاني الشعبية إلى "إيديليات" رائعة وكانت قصائده الرعوية هذه تمثل مخرجا تهريبا للناس الذين برموا بحياة المدينة وتاقوا إلى الإنطلاق خارجها، إلى الطبيعة البكر للتمتع بمشاهد أكثر بساطة وأقل تعقيدا مما كانوا يرونه فى حياتهم اليومية. ولا يزال الرعاة فى قصائد ثيوكريتوس منهمكين فى أعمالهم البسيطة دون أن يجأروا بالشكوى والأنين فى وحه المتاعب، بل لديهم الوقت الكافى للغناء. نعم فثيوكريتوس مغرم بتقديم مشهد رعوى ريفى رقيق، وفى وسطه يجلس الرعاة يعزفون الموسيقى ويصدحون بالأغاني. وتدور معظم القصائد حول موضوع الحب كما كان الحال فى الأصول الشعبية الصقلية. وقد تبدأ الأغنية بنغمة حزينة ولكنها لا تلبث أن تتحول بأنغامها إلى البهجة والمرح. وحتى عندما يلتقط ثيوكريتوس أسطورة دافيس - الذى من المقطوع به أنه كان إلهاً موسماً فى الأصل - فإنه يسطر الأسطورة ويوصل بها إلى المستوى الذى يضمن معه التأثير فى الجمهور وتحريك مشاعره. وإن إقتضى ذلك حذف بعض الأشياء التى قد تعوق سبيل هذه الأسطورة إلى قلب القارئ أو السامع.

أحيانا يتنكر ثيوكريتوس نفسه وراء إحدى شخصياته. فقد حدث أن ترك الشاعر آراءه الخاصة حول القصيدة الطويلة تتسرب إلى كلام شخص يدعى ليكيداس فى إحدى قصائده. ومن المحتمل أن تكون هذه مجرد إشارة عابرة إلى موضوع يشغل الناس، ويستهدف بها ثيوكريتوس دغدغة مشاعرهم واللعب بأعصابهم. ويكمن سر الجمال فى عالم ثيوكريتوس الرعوى فى أنه متكامل متحانس ولا تشعر وأنت تعايشه أنك بحاجة للبحث عن معان أخرى غير تلك التى تتعامل معها. وثيوكريتوس - بخلاف كاليماخوس - يحب الريف الذى ولد به

وعاش فيه أيام الطفولة والصبا بصقلية مروراً بسنوات الشباب فى كوس. ولكنه لم يكن وحيداً قريباً فى هذا الميل لحياة الريف، وإن تفرد بين شعراء الإسكندرية فى أنه لم يجد نفسه بوصفه شاعراً إلا فى هذا المحيط الريفى. ولذا ابتدع هذا الشكل الشعرى الجديد أى الإيديليون حيث فيه نجد الحقائق المنقولة مصونة ويحتفظ بها نقية بعيداً عن فساد المدينة وتعقيدات المتوحشة.

لعل الإيديليون الثانى هو أروع ما نظم ثيوكريتوس فهو مونولوج درامى حاد تمارس فيه فتاة طقساً سحرىاً بهدف استعادة العشيق الذى هجرها. وتصل بها هذه الرغبة الجامحة إلى حد إذابة نسخة شعبية له لكى يتلاشى هذا الحبيب فى حبها ويذوب فى كيائها. وهنا تحكى لنا قصة حبها وحكاية بؤسها. وبوعى كامل يسر ثيوكريتوس أغوار نفس هذه الفتاة المعذبة بفعل القلق والسهر، والمرثعة بين مختلف الفكر، والندفة بلا تردد فى طقوسها السحرية. إنها تتعامل مع قوى غامضة ليلية وعلى رأسها هيكاتى والقمر. ومع ذلك فهذه القوى الإلهية أكثر إقناعاً ومصادقية من آلهة الأوليمبوس التقليديين. لهؤلاء الآلهة الأقرب إلى روح العصر السكندري تصف الفتاة عواصف الألم التى تهب عليها فى سكون الليل وهدوء الريح والبحر. إنها كارهة تحب عشيقها، راغبة فى عودته ولو محطماً. ويدور الجزء الأول حول الطقس السحرى والوصف التفصيلى لهذا الطقس ويتخلله بين الحين والحين قول مثل البيت التالى:

"يا عجلى السحرية أعبدى لى رجلى الذى أعشقه"

أما الجزء الثانى فيحكى القصة فى هدوء وسكينة للقمر وتقول فيه الفتاة:

"يا سيدتى ربة القمر أنظرى كيف داهمنى هذا الحب"

وفيما بين الجزئين يتصاعد التوتر الحاد الذى لن تخف حدته وتخمّد شعلته إلا بإنهاء الطقس السحرى نفسه. فى هذه القصيدة يرحل بنا ثيوكريتوس إلى أعماق خلفية العالم السكندري التى تعكسها نفسية هذه الفتاة العاشقة الممزقة.

ويختلف الإيديليون الخامس عشر في النغمة عن القصيدة السابقة، ويتفق معها من حيث قوة الإقناع. ويضم حواراً بين امرأتين في طريقهما إلى رؤية الملكة أرسينوى أثناء الإحتفال بأعياد أدونيس. وتتسم نغمة حديثهما بالبهجة وتحمل طابع الدردشة أو الشرثرة، إذ كانت الأحداث التي تذكر في حوارهما من النوع الخفيف والعادي، كأن تقول إحدهما إنها تركت رضيعها بالمنزل أو إن الخيول هجرت حظائرهما إلى حلبات السباق وما إلى ذلك. ولكن ما أن يشرع الشاعر في نظم نشيد تكريمي لأدريس حتى تتغير النغمة ويتحول المسار ونقرأ أبياتاً صغيلة مزخرفة على الطريقة السكندرية المميزة. ويوحى لنا ذلك بأن ثيوكريتوس كان يفرق بين عالم الحياة اليومية وعالم الديانة الرسمية وهو على هذا الأساس يعد رائداً.

ولعلنا لا نتجاوز الحقيقة إذا قلنا إن ثيوكريتوس هو أكثر شعراء الإسكندرية نضوجاً وموهبة. إنه يتمتع بالقدرة الفائقة التي تمكنه من الهيمنة على عواطف الجمهور وأحاسيسه. ويتميز بشفافية تجعله قادراً على الوصول إلى جوهر الأشياء متخطياً مظاهرها السطحية. ويعبر عن كل ذلك في جملة محكمة وتعبير مقتصد وأسلوب يتناسب مع المادة الأسطورية من جهة والموضوعات المصرية المستحدثة من جهة أخرى. لقد إستحق هذا الشاعر الشهرة التي نالها فعلاً. بيد أن ثيوكريتوس كغيره من شعراء الإسكندرية يتحرك في عالم ضيق الأفق، إذ لا ينطلق من منطلق قضية عامة أو رؤية كونية شاملة. يريد ثيوكريتوس مثل كاليماخوس أن يكتب شعراً مؤثراً عن الآلهة، ويبدو أن هذا الهدف كان بعيد المنال بالنسبة لكليهما. وعندما يغامر الشاعران بالتعرض للأمور العامة في ثنايا مدائحهما لبطلميوس نرى كيف فقدت الروح الإغريقية (الهيلينية) الكثير من قوتها وأصالتها حتى أنها تسلم نفسها لنظام التقاليد المصرية الكهنوتية لقد صار الملوك البطالمة في الشعر السكندري بمثابة فراعنة جدد. يقول كاليماخوس (النشيد الأول بيت ٧٩-٨٠):

"من صلب زيوس جاء الملوك، ولا قدسية تغلو

قدسية ملوك من نسل زيوس"

أما ثيوكريتوس^(٤٧) فى الإيديليون السابع عشر (بيت ١-٢) فيقول:

"من بين كافة البشر دع بظلميوس وحده يحمل هذه الأسماء جميعاً
الأول والآخر والوسط فهو بالفعل أفضل البشر".

وليس لنا أن نتسرع ونتهم الشاعرين بالزيف والنفاق فقد يعيان ما يقولان فعلاً. وهذا لا يعنى أننا ننفى احتمال أنهما لا يحسان بما يقولان، بل ملزمان به على أساس أن وجودهما ذاته مرتبط بوجود الحاكم الفرد المستبد. إن المديح المبالغ فيه أو النفاق لظلميوس لا يحتوى على أى مضمون إنسانى، بل على التقيض من ذلك يبرهن على أن الاهتمام الإغريقى القديم بالقضايا الإنسانية العامة قد تلاشى وحل محله الإستسلام لرعاية الملوك. لم يتوانى شعراء الإسكندرية عن الإعتناء بأدق تفاصيل فهم وتقنياته، إلا أن شيئاً لا يستطيع أن يعيد لهم إتساع الأفق الذى تمتع

(٤٧) عن مزيد من التفاصيل راجع:

A.S.F. Gow, Theocritus, Vol. I: Introduction, text, Translation: Vol. II Commentary etc., Cambridge 1952.

cf. H.R. Fairclough, Love of Nature among the Greeks and Romans (Our Debt to Greece and Rome), Cooper Square Publishers Inc. New York 1963, pp. 150-179.

cf. G. Chrysaphi, "Oude men hyle", Theocritus" Eid. XXV Verse 275", Epetetris (Athens 1979), pp. 157-161.

وأنظر كذلك د. محمد صقر خفاجة: شعر الرعاة، دار الكتاب المصرى ص ٢٤ وما يليها. وقارن لجران (ف.أ.): شعر الإسكندرية (ترجمة د. محمد صقر خفاجة) مكتبة النهضة المصرية، ص ١١٠ وما يليها. ومن

أحدث الدراسات حول ثيوكريتوس نشر إلى:

T.G. Rosenmeyer, The Green cabinet: Theocritus and the Europeun pastoral lyric. California 1969.

G. Serrao, Problemi di poesia alessandrina, studi su Teocrito. Filologia e critica VIII. Rome 1971.

A. Horstmann, Ironie und Humor bei Theokrit. Meisenheim am Glan 1976.

F.T. Griffiths, Theocritus at court. Mnemosyne suppl. LV 1979.

C. Segal, Poetry and myth in ancient pastoral. Princeton 1981.

E.L. Brown, "The Lycidas of Theocritus' Idyll 7", HSCPh 85 (1981), pp. 59-100

C. Gallavotti, Theocritea, Suppl. no. 18 Bollettino dei studi Classici. Accademia Nazionale dei Lincei. 1999.

A. Kurz, Le corpus Theocriteum et Homère. Publications Universitaires européennes Serie XV Philologie et litterature classiques XXI. Berne 1982.

R.T. Kerlin, Theocritus in English literature. Lynchburg, Virginia 1910.

به أسلافهم في أثينا وغيرها من الدويلات الإغريقية القديمة. لقد فقدوا الفصاء
الرحب الذى سبج فيه الشعر القديم، بل فقدوا حتى الرغبة فى إسترجاعه إلى
الحياة مرة أخرى. حقا إن التحول من عالم أثينا إلى عالم الإسكندرية يعنى الإنتقال
من عالم بلا حدود إلى عالم محدود. قد يطرق الشاعر السكندري - ثيوكريتوس
مثلا - أشكالا جديدة جذابة فى حد ذاتها، ولكنه مع ذلك يظل محدودا بدوى
الشاعر نفسه حيث أصبحت تطلعاته الشخصية هى مصدر وحيه ودافعه الأول
لصناعة الشعر. وحيث انفصلت هذه التطلعات عن الأمور العامة، بل وعن أية
تساؤلات تتصل بمكان الإنسان فى الكون وعلاقته بالآلهة. ولعل أهم ما إحتفظ
لشعراء الإسكندرية بسبب للوجود هو تعلقهم بالنماذج القديمة التى على الأقل
تعلموا منها أن الأدب ينبغى أن يعالج بكل جدية. بيد أن ملايسات العصر الجديد
حالت بينهم وبين أن يكتبوا بنفس الرؤية الرحبة للقدامى. وكان عليهم أن يبحثوا
عن مصادر أخرى للشعر فى حياتهم الضيقة للغاية وذواتهم الصغيرة بطعها.

ولم يتوقف الشعراء السكندريون عن نظم الملاحم فريانوس الذى عاش حول عام
٢٥٠ تغنى فى ملحمة بقصة الحرب الميسينية وبطلها أريستومينيس. وأفاد منه باوسانياس
الذى بذلك جعل هذه الملحمة معروفة لنا. وإعتمد عليها أيضاً المؤرخون مع أنها تقوم على
الأسطورة أكثر من الحقيقة التاريخية. ولن يختفى شعر الملاحم من الوجود، لأنه سيجد فى
التغنى بالبطولات الوطنية والسير المحلية متنفسا جديدا. فعندما فقدت دولة المدينة قوتها أمام
نظام حكم الفرد المستبد لم يعد أمامها سوى التغنى بالماضى الأسطورى فى شعر لا يرال
يحمل إسم الملحمة ويهدف إلى تمجيد المدينة وأهلها. وكلما قدم شاعر إلى مدينة ما ألقى
قصيدة بمجد فيها تاريخها ليصبح بذلك موضع حفاوة بالغة.

وإذا كان الإيديليون والملحمة يقدمان متعة للمثقفين، فإن أنصاف المتعلمين قد بحثوا
عن المتعة فى فن آخر هو الميموس، الذى كان إما يلقى إلقاء عاديا أو يغنى. والطريقة الأولى
وافدة من صقلية، أما الثانية فأسيوية الأصل وتتصل بالأغاني الأيونية الأكثر تحررا من قواعد
الغناء التقليدى. وتأسست إبان القرن الثالث فرق متجولة للميموس، وتكونت هذه الفرق

من ممثلين على درجة عالية من التدريب. وكان الميموس الإلقاني عبارة عن محاكاة ساخرة لحدث من أحداث الحياة اليومية. وأفضل مثل له هو الميموس الذى نظمه ثيوكريتوس وأعطاه عنوان "نساء سيراكوساى". وأتخفتا رمال مصر برديات تحمل مجموعة كاملة من الميموس ذى الموضوعات الأدبية نظمها الشاعر هيروداس (أو هيرونداس حوالى عام ٢٤٠)، والذى كان فيما يبدو أحد أعضاء الحلقة الأدبية التى إلتفت حول فيليتاس. ونظم هيروداس قصائده الميمية هذه (mimiambi) فى مقطوعات (scazons) وكثير منها يدور حول موضوعات غير محبة أو لا تستحق التصوير، ولكنها ذات قيمة عالية من حيث أنها تسلط الضوء على أسلوب تفكير عامة الناس^(٤٨).

وترتبط بهذا النوع من الشعر قصائد الجون والعريضة الفاضحة، وهى مؤلفات تركز حول موضوعات خارجة عن قواعد السلوك والآداب. والمثل الصارخ على هذا اللون من الأدب المكشوف قصيدة سوتاديس عن زواج بظلموس الثانى والتى قيل إنها كانت السبب فى أن أمير البحر البطلمي باتروكلوس قام بإغراقه تخلصاً منه ومن بذائه. وبالفعل لا يمكن لمثل هذه القصيدة أن تطبع على الورق حتى فى أيامنا هذه لما فيها من ألفاظ سوقية.

ولقد إنقسم الميموس الغنائى إلى قسمين رئيسيين، أحدهما يقلد روح المرح بالكوميديا، والآخر يعارض التراجيديا بصرامتها ورسانتها. والقصيدة المشهورة على لسان فتاة تقف بباب عشيقها الخائن والتى تحمل عنوان "بكاينة العذراء" يمكن اعتبارها ميمية، وهى لا تعدو أن تكون مقطوعة شعرية للإلقاء المسرحى. وهناك قصيدة ميمية أخرى تعارض "إفيجينيا بين التاورين" حيث يتحدث الملك إلى بعض الهنود الذين يرطنون بكلمات مبهمة لا تفهم. وفى هذه القصيدة يهرب

(٤٨) بومينا الآن أن نرجع القارئ إلى رسالة الماجستير التالية: سيد أحمد صادق، دراسة تحليلية لفن الميمية فى

العصر السكندري، كلية الآداب - جامعة القاهرة ١٩٨٢. ومن أحدث ما نشر فى هذا الموضوع هو

الكتاب التالى:

B.G. Mandelaras, hoi Mimoi tou Heronda (in Greek), 2nd ed. Kardamitsa, Athens 1986.

أوريستيس مع إفيجينيا بعد أن ينجحاً في جعل الملك يسكر حتى فقدان الوعي.

ولا يفوتنا التنويه إلى أن أصول الميموس قديمة جداً في الأدب الإغريقي، فهي تعود إلى إبيخارموس، كما أن الميموس كان قد لعب دوراً في نشأة وتطور الكوميديا الأتيكية القديمة. ولكنه اتخذ لنفسه مساراً خاصاً في صقلية حيث كان يمثل بعض المشاهد من الحياة اليومية ويرسم أحداثاً وشخصيات غمطية. فسوفرون (حوالي ٤٧٠-٤٤٠) الذي كان محط إعجاب أفلاطون هو الذي كان قد بعث الحياة في هذا الفن إبان القرن الخامس. ومما لا شك فيه أن شاعر الإسكندرية الرعوى ثيوكريتوس كان ملماً بأشعاره. وأعادت الإسكندرية إلى الميموس عهده القديم ومجده السابق، بل وأعطت له من خلال قصائد هيروداس أبعاداً جديدة. ووصلتنا من هذا الشاعر ثمانية قصائد قصيرة منظومة في الوزن الإيامي بأسلوب يقترّب من لغة التخاطب اليومية. أما الموضوعات فمأخوذة من حياة السوق ولا ينقصها التشويق الدرامي. هاهي عجوز شمطاء تفشل في إقناع امرأة أخرى صغيرة السن أن تمنح حبها ونفسها لشاب رياضي يجيد المصارعة. وها هو رجل فظ يدافع عن نفسه في المحكمة بعد أن اتهم باغتصاب عذراء. وأما هذه الأم فتأخذ ابنها إلى ناظر المدرسة لكي يعاقبه أمامها بالضرب، وسيدة أخرى تستشيط غضباً لأن خادمها - وهو عشيقها أيضاً - قد خانها فتأمر بضربه بالسياط وإحضاره إليها لكي تنشفى منه بكيه بالنار، ولا تنقذه من برائتها سوى إحدى الوصيفات. وهناك فلاح بسيط يحلم بأن جديده قد مزق إرباً إرباً على يد عابدي ديونيسوس (باكخوس) المجذوبين بفضل طقوس هذا الإله الماحنة، وينتهي الحلم مع ذلك بأن هذا الفلاح نفسه يفوز بالجائزة! وهكذا كان هيروداس شاعراً واقعياً يرسم الجانب السيئ والمظلم في الحياة السكندرية بريشة لا تعرف الحياء ولا الرحمة واللين. ولقد تميز هيروداس باختياره المدروس للمفردات التي يعطي لها معنى خاصاً في أغلب الأحيان^(٤٩).

(٤٩) حول هيروداس راجع:

V. Schmidt, Sprachliche Untersuchungen zu Herondas, Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte 1. Berlin 1968.

ومارس بعض الشعراء فن المعارضة الأدبية في أشكال أكثر جدية من الميموس. فظم تيمون الشكاك (الكلبي) قصيدة هزلية ساخرة بعنوان "سيللوي" (Silloi) يتحدث فيها عن فلاسفة آخرين بعضهم أحياء وآخرون من الموتى. وشر كراتيس الكلبي معارضة لا بأس بها لهوميروس وتحمل عنوان "جعبة الشحاذ" بحسب فيها ذلك الرمز الكلبي للفقر بوصفه الملاذ الوحيد والآمن أمام الرجل الصادق الأمين، وحيث يشبهه بجزيرة عامرة تبرز فجأة في أعالي البحر المضطرب بسبب فوضى كونية شاملة. وقصيدة كراتيس هذه رغم أنها معارضة إلا أنها تحمل طابع الجدبة، وربما تعكس إتجاها نحو إعادة إحياء الشعر وسيلة للتعبير عن الأفكار الجادة. ولعل ذلك ما يلزمنا بالإشارة مرة أخرى إلى قصيدة كليانثيس الروافى "نشيد إلى زيوس" التى تمثل علامة بارزة ومميزة فى تاريخ الشعر الديسى الإغريقى. لأنها تختلف عن الأناشيد الملحمية التقليدية وأغاني الصر القديمة والتى كانت تنظم للإلقاء فى مناسبات معينة. ونظم كيركيداس من ميجالوبوليس (حوالى ٢٩٠-٢٢٠) قصيدة يحض فيها أصدقاءه على مواجهة أو تجنب خطر قيام ثوره اجتماعية متمرده بالعمل على علاج المرضى والعطف على الفقراء.

ولقد أثر الشعراء السكندريون تأثيرا ضخما على الرومان، إذ وفروا لهم الشكل الشعرى وأمدوهم ببعض الموضوعات. بيد أن الرومان لم يجدوا فى شعراء الإسكندرية ما كانوا يفتقدونه أى جوهر الحس الشعرى. وإضطر شعراء روما أمثال لو كرتيوس وكاتوللوس وفرجيليوس إلى البحث عن هذه الشاعرية المفقودة فى ذواتهم وتجاربهم الخاصة ومجتمعهم الإبطالى جنبا إلى جنب مع النماذج الإغريقية الكلاسيكية من هوميروس إلى شعراء القرن الخامس^(٥٠).

(٥٠) عن تأثير الأدب السكندري فى الأدب الرومانى أنظر:

Higginbotham (ed.), Greek and Latin Literature A Comparative Study, passim.

٣- النثر السكندري وآفاق جديدة :

للوهلة الأولى يظن المرء أن العصر الهيلينى هو عصر النثر لأن العلوم قد حققت ازدهارا ملموسا، ولأن المعارف اتسعت دائرتها، وأخيرا لأن العقلانية سادت وتفرقت على الوجدانية. بيد أن نظرة فاحصة لحالة النثر السكندري كفيلة بأن توضح لنا أنه من حيث التطور لا يفضل الشعر، وليس قادرا على مجارة المتطلبات الجديدة، ولا يحاول حتى إحياء المجد القديم للنثر الأثينى فى مجالات الخطابة والتاريخ والفلسفة، وإن شق لنفسه بعض القنوات الصغيرة المستحدثة.

لقد أتت الخطابة القضائية على البقية الباقية من الخطابة البلاغية. أما الخطابة السياسية فقد حققت بعض الإزدهار، الذى إستمر قرنا من الزمان بعد موت الإسكندر الأكبر. كان كل من دينارخوس (حوالى ٣٦٠-٢٩٠) وديموخاريس (حوالى ٣٦٠-٢٧٥) ابن خطيب أثينا المفوه ديموستينيس مجرد بقايا لعصر الخطابة الجيدة. بيد أن ديميتريوس القالبرى (المولود حوالى ٣٥٠) قد أفلح فى أن يشق لنفسه طريقه الخاص. وإستطاع أراتوس من سيكيون (٢٧١-٢١٣) أن يحرك بخطبه البليغة المجلس الآخى كما لم يفعل ديموستينيس نفسه بالمجلس الأثينى. وللأسف لم تبق لنا منه خطبة واحدة، ولا يتسنى لنا بالتالى أن نعرف كيف تحقق له ذلك. غير أن بلوتارخوس يتكفل بتزويدنا ببعض المعلومات عنه، ومنها نعرف أنه تجنب الشكليات وإرتجل خطبه، وقال ببساطة شديدة ما يفكر فيه. ومن ثم فإن الناس الذين كانوا قد سئموا الحيل البلاغية بهرهم وشده إهتمامهم هذا الأسلوب الجديد وفغروا أفواههم وهم يستمعون إليه. وأهم خطبه التى حفظ لنا بوليبيوس موجزا لها هى خطبة تنادى بالوحدة الإغريقية فى مؤتمر عقد فى نوباكوس عام ٢١٧.

ورويدا رويدا زحف المرض على الخطابة السياسية أيضا، فأصابها بأعراض الحيل البلاغية وقضى عليها إبان القرن الثانى قضاء مبرما. وكثر عدد أساتذة هذا الفن، وكان هيجيسياس من ماجنيسيا - الذى عاش فى منتصف القرن الثالث - قد عمل بحماس على نشر الأسلوب الآسيوى المزركش، ذى الفقرات المسجوعة واللفظ المنمى والشكل المهتم.

أما هيرماجوراس من تيمينوس الذى عاش فى منتصف القرن الثانى فقد ألف كتابا يمثل علامة بارزة فى تيار العودة للأسلوب الأتيكى. وإذا كانت للبلاغة فوائد فى تعليم الساس كيف يرتبون أفكارهم، فإنها قد صارت لعنة من لعنات العصر الهيلينستى. لأن الناس صاروا يعتبرون أن الأسلوب والشكل هما كل شئ، أما المحتوى والجوهر فلا شئ. المهم أن تعرف كيف تقول ما لديك مهما كان تافها لا أن تقول شيئا مهما. وهكذا يمكن أن شبه البلاغة الشائعة فى العصر الهيلينستى بأساليب الصحافة الرخيصة والسينما المبتذلة أو برامج التلفزيون الهزيلة فى عصرنا الحديث. وصارت لهذه البلاغة الهيلينستية المتفشية مبادئ ومضارها التى تبثها بين الناس المتلهفين بدورهم على المزيد من المعلومات عن القراصنة ومغامراتهم (على سبيل المثال)، بدلا من الإهتمام بشئون حياتهم العامة.

واحتل التاريخ مركز الصدارة فى النشر الأدبى السكندري. فبعد الفتوحات الآسيوية على يد الإسكندر الأكبر شاهد العالم الهيلينستى ولفترة جيلين نتاجا تاريخيا لا بأس به. وللأسف مرة أخرى لم يصل لنا شئ من هذا النتاج ولا نعرفه إلا من خلال معلومات غير مباشرة. فمثلا نحس بأن هناك تيارا جديدا أوجدته فتوحات الإسكندر، ويتمثل فيما كتبه بطلميوس الأول (٢٨٨-٢٨٣ تقريبا) عن الإسكندر نفسه من وحى بعض الوثائق الرسمية وتعليقاته هو شخصا. وهى تعليقات جاءت فى شكل مذكرات يكتبها شخص رافق الإسكندر فى بعض حروبه. وهذا شئ جديد فى عالم التاريخ، فلأول مرة نرى رجلا يباشر هذا العمل بتدوين ما يعرفه وما رآه بعينه، أى يقوم بعملية تسجيل للأحداث والوقائع. وبالمثل وصف نيάρχوس رحلته التى قام بها قبل عام ٣١٢، فذكر لنا أكثر المذكرات التاريخية جدارة بالثقة. وكل هؤلاء كانوا من أصدقاء الإسكندر ورفاق صباه. ولا شك أنهم تأثروا بأسلوبه فى الحياة. فأريستوبولوس من كاسانديريا كان أحد الخبراء المرافقين للإسكندر، وكتب فيما بين ٢٩٤ و ٢٨٨ مذكرات مشبعة بمعلومات جغرافية ممتازة. وبالإضافة إلى هؤلاء كتب الكثيرون عن الإسكندر فإماتلات كتاباتهم إما بالمديح الزائف أو بالشائعات المغرضة بالإضافة إلى الخزعبلات.

وبعد عام ٢٦٤ بقليل كان تيمايوس من تاورومينيون - وهي تاورومينا
أحدثة بشرق صقلية - (حوالي ٣٥٦-٢٦٠) قد أكمل تاريخه الكبير عن إغريق
الغرب، والذي يؤرخ لهم حتى ذلك العام المذكور. ومارس هذا الكتاب تأثيراً
ضخماً طيلة قرنين من الزمان. ويبدو أن تيمايوس كان مثقفاً ثقافة واسعة، ورحالة
جانب بلداناً كثيرة، ومجتهداً لا يشق له غبار في جمع الدلائل الوثائقية. ولكنه في
حدود ما نعلم أيضاً إفتقر إلى عمق التفكير والتحليل، وخضع للأسلوب الآسيوي
المزركش وإستهدف التأثير البلاغي. فانساق وراء العجائب يحكيها والأساطير
الغريبة يرويها، ولو أن له الفضل في تبنى فكرة التاريخ بالدورات الأوليمبية. وهي
فكرة شاعت بعد ذلك وإستخدمها بوليبيوس وكاستور. وحاول دوريس - الذي
كان يوماً ما طاغية ساموس - أن يدخل هو أيضاً تجديداً ما، عندما كتب تاريخ
الفترة الممتدة من موقعة ليوكرا عام ٣٧١ وحتى عام ٢٨٠. وتمثل هذا التجديد
في محاولته أن يضيف على تاريخه السمة الدرامية وعنصر التشويق. ثم يأتي نيمفيس
من هيراكليا البونطية الذي نشط حوالي عام ٢٨٠ وأرخ خلفاء الإسكندر ولم يبق
لنا منه شيء. ويبدو أن تاريخه عن مسقط رأسه هيراكليا كان على درجة معقولة من
الجودة. وفي أثينا كتب ديبلوس (Diylos) تاريخاً لبلاد الإغريق من الحروب
المقدسة (الأمفيكتيونية)^(٥١) حتى موت كاسندر عام ٢٩٨. ومن المرجح أنه ترك
بعض البصمات على كتابات ديودوروس الصقلي. أما ديميتريوس الفاليري الذي
سبق أن تعرضنا له بوصفه خطيباً فقد كتب تاريخاً لحكمه في أثينا. ولكل من
ديموخاريس وديميتريوس البيزنطي وبروكسينوس وبيرهيوس من إبيروس كتابات
تاريخية متفرقة.

ولعل أعظم مؤرخ ظهر في الخمسين سنة التالية لموت الإسكندر الأكبر هو

(٥١) الحروب المقدسة هي تلك التي شنها المجلس الأمفيكتيوني لحماية معبد دلفي وعقاب من تسول له نفسه
تدنيسه. قامت الحرب الأولى في بداية القرن السادس، والثانية حوالي عام ٤٤٨. أما الثالثة فهي الأخطر
والأشهر وإندلعت في منتصف القرن الرابع.

هيرونيμος من كارديا الذى كان صديقا - وربما قريبا - ليومينيس من كارديا. فبعد موت الأخير خدم هيرونيμος فى بلاط أنتيجونوس الأول وديميتريوس وأنتيجونوس جوناتاس إما قائداً عسكرياً أو مديراً إدارياً. ويشمل تاريخه الفترة من موت الإسكندر الأكبر (٣٢٣) حتى موت بيرهوس (٢٧٢ وربما حتى عام ٢٦٣). وله تأثيرات ملحوظة على ديودوروس الصقلى وأريانوس وبلوتارخوس. وهو يتبع الأسلوب الذى تبناه بلوتارخوس بعد ذلك فى التاريخ أى بسنوات الحملة العسكرية فى كل مرة. وتبدو شخصياته جديرة بالثقة وهذه ظاهرة نادرة فى كتابات ذلك العصر. ولكنه أهمل الأسلوب لأنه كان حريصا على نقل الحقيقة كما رآها والأحداث التى شارك فى صنعها. لقد ضرب المثل إذن على أن من يقوم بدور نشط فى الحياة العامة هو وحده القادر على كتابة التاريخ بصورة جيدة. ولم تستطع الدولة السيليوكية الآسيوية ولا مصر البطلمية أن تقدم لنا مؤرخا فى مستواه.

وقبل أن نصل إلى بوليبيوس نشير على عجل إلى ثلاثة مؤرخين هم فيلارخوس الذى أكمل تاريخ دوريس وأراتوس من سيكيون وسوسيلوس، الذى يعد ضياع تاريخه عن هانيبال خسارة حقيقية، ولا سيما أنه كان قد ذهب فى حاشية هذا القائد القرطاجنى إبان غزوته لإيطاليا.

ويظهر بوليبيوس من ميجالوبوليس (١٩٨-١١٧ تقريبا) تنواري إلى الظل بقية أسماء المؤرخين، فهو مؤرخ القرن الثانى بلا منازع. كان نشطا فى عالم السياسة ومؤيدا متحمسا للإتجاه الذى يقبل السيادة الرومانية على بلاد الإغريق فى مقابل الإحتفاظ بالإستقلال الذاتى للدويلات الإغريقية. ولكن الموقف الحياذى للحلف الآخى - الذى كان بوليبيوس أحد زعمائه - إبان الحرب المقدونية دفع روما إلى الشك فى هذا الحلف. وكان بوليبيوس نفسه أحد الأمرى الألف الذين أقتيدوا إلى روما بعد موقعة بيدنا (١٦٨). وهناك تعرف على باناييتيوس وسكيبو إيميليانوس ثم عاد إلى بلاد الإغريق عام ١٤٦. يحكى تاريخه قصة "العالم غير المأهول" من عام ٢٢١ إلى ١٤٦. ولم يبق من هذا المؤلف الكبير سوى الكتب الخمسة الأولى وفقرات طويلة من الكتب الأخرى. أخذ عنه المؤرخ الرومانى

الشهير تيتوس ليفيوس الكثير. يقول بوليبيوس إن المؤرخين إفوروس وتيمايوس قد سبقاه بالكتابة في بعض النواحي، ولكنه يعطى وصفاً تهديداً لبلاد الإغريق وروما لكى يسد الفجوة بين تيمايوس وعام ٢٢١. وينفر بوليبيوس من الحيل البلاغية ولا يثق في الأعاجيب المثيرة. وقد لا تسر قراءة بوليبيوس بعض الناس لأن أسلوبه صارم يشبه أسلوب الوثائق الرسمية أو البلاغات العسكرية. وهو يقطع روايته بين الحين والآخر ليستطرد في مناقشة أمور عسكرية تفصيلية، كان يمكن أن تأتي في الملحق أو في الحواشى لأى كتاب يؤلفه مؤرخ حديث. ويستخدم بوليبيوس السجلات الرسمية كلما استطاع إلى ذلك سبيلاً، ولكنه لم يدرّب على البحث العلمى تدريباً كافياً. وعقلية بوليبيوس عقلية سياسية ومع ذلك لا يصف لنا الدستور الأخرى. وهو لا يتخذ موقف الحياد لأنه ينحاز لحزب ما من الأحزاب الآخية، وله موقف معلن بالنسبة لأيتوليا ومقدونيا كما أنه متعصب لروما. بيد أنه حاول أن يكون منصفاً بالنسبة لهانيال - لا قرطاجنة على أية حال. على أن حصرنا لهذه العيوب يؤكد عظمة عمله بصفة عامة. لقد وضع لكتابه موضوعاً ضخماً أعطاه أبعاده الكاملة. وتلعب روما دور البطولة الرئيسية في تاريخه، لأن موضوعه الأساسى هو التوسع الرومانى فى عالم البحر المتوسط. وهكذا يعد تاريخه ملحمة ثرية لعصر البطولة الرومانية. ويشى تاريخه بأن صاحبه قد فهم العصر ورجاله كما نفذ إلى جوهر الشخصية الإغريقية والروح الرومانية. ويستطيع بوليبيوس أن يرسم صوراً جميلة عندما يشاء، كما حاول دائماً أن يبحث فى أسباب الأشياء وإن لم تكلل كل محاولاته بالتوفيق، وهو لا يتحاشى الأحكام الأخلاقية. وأبرز ما حققه بوليبيوس فى مجال التأريخ أنه أكد بما لا يدع مجالاً للشك أن هدف التاريخ الرئيسى هو الحقيقة.

وواصل بوسيدونيوس (١٣٥-٥٠ تقريباً) تاريخ بوليبيوس، فكتب تاريخاً مليئاً بالتفاصيل، واتسم أسلوبه بقدرة هائلة على التصوير. بيد أنه ظهر بمظهر المؤرخ السطحي، لأنه حكى عدة عجائب وغرائب. وجاء وصفه للكلت على نحو

يكشف عن عدم مقدرة على سر أغوار الشخصية. ومع أن يوليوس قيصر قد عاد إلى هذا الوصف في كتاباته، فإن هذا لا يعنى سوى أن قيصر أيضاً يعاني من نفس العيب. وفي تاريخ بوسيدونيوس لا نحس بكاتب عظيم يقف خلف ما نقرأ. يبدو ذلك من التبرير الذى يقدمه لانضمام أثينا إلى ميثريداتيس فى حربه ضد روما. فهو لا يشرح طبيعة وسبب الكراهية التى أثارها روما، بل يحكى كيف أن شعباً صغيراً آمنوا ومسالماً كان قد أمضى قرناً من الزمان دون حروب ينهض فجأة لخوض غمار القتال حتى الموت ضد روما - كما فعلوا من قبل ضد إكسركسيس - فقط لأن سوفسطائياً طلب منهم ذلك !

وكان نيكولاس الدمشقى مؤرخاً أفضل وأكثر فلسفة. ولد حوالى عام ٦٤ كان يعمل فى بلاط كليوباترا السابعة ثم إنتقل إلى خدمة الملك هيروديس الكبير (هيرود) وصار من أخلص أعوانه ومحبيه على حساب مشاعره لمخدومته الأولى. نشر ترجمة ذاتية بالإضافة إلى سيرة تمجيدية لشباب أوغسطس، وتاريخ عالمى فى مائة وأربع وأربعين كتاباً، يبدأ من أقدم العصور وينتهى بموت الملك اليهودى هيروديس الكبير (٧٣-٤). ولقد وصف بالتفصيل الأحداث التى عاصرها وعاشها بنفسه مما يعطى لكتاباته أهمية كبرى لا يعوضنا عن فقدانها سوى ما إقتطفه منها المؤرخ اليهودى فلافيوس يوسيفوس (٣٧/٣٨م - ١٠٠م) فى كتابه "الآثار اليهودية" المنشور عام ٩٣/٩٤م فى عشرين جزءاً. ولقد إحتفظ لنا هذا المؤرخ اليهودى بهذه المقتطفات فى الأجزاء من الرابع عشر إلى السابع عشر. كما أنه إعتد فى مقدمة مؤلفه الآخر "عن الحرب اليهودية" على تاريخ نيكولاس الدمشقى. وإلى الأخير يرجع الفضل فى بقاء سيرة هيروديس الكبير معروفة للجميع فى حين نسيت شخصيات أخرى أعظم منه^(٥٢).

ولا نعرف شيئاً عن تاريخ أجانارخيديس من كنيديوس المكتوب حوالى عام

(٥٢) أحمد عثمان، كليوباترا وأنطونيوس، ص ٣٣-٤٨.

١٢٠ ويدور حول العالم كله. وربما يكون كتاب تيماجينيس السكندري "عن الملوك" تاريخاً للأنساب المقدونية الملكية وهو مكتوب حوالى عام ٢٠. وكتب أبوللودوروس من أرتميتا (?) تاريخاً لبارثيا وصلتنا منه بعض الشذرات. أما ديودوروس الصقلى (كتب فيما بين عام ٦٠ و ٣٠) فقد وضع مؤلفه "المكتبة التاريخية" إبان عصر أوغسطس المبكر، وأثبت أنه لم يكن مؤرخاً كفاءً للمهمة التى تصدى لها برغم المتعة التى يشعر بها المرء وهو يطالعها. وفى الواقع فإن مستوى هذا الكتاب يتباين ويتأرجح بين الجودة الملموسة والرداءة الظاهرة، وذلك وفق مستوى الكاتب الأصلي الذى يلخصه أو يقل عنه ديودوروس. ومع ذلك فله الفضل فى معرفتنا بأشياء كان من المتوقع ألا تصلنا عنها أخبار قط، ولولاه ما سمعنا مثلاً بأسماء إيامبولوس وهيرونيμος. وسنعود للحديث عن ديودوروس فى الباب السادس.

وفى العصر الهيلينستى ظهرت أشكال أخرى للكتابة الأدبية. ففى بداية القرن الثالث حاول كاهنان هما بيروسوس (Berossos) من بابلون ومانيثو المصرى كاهنة أون (هيليوبوليس) أن يعرفا الإغريق بتاريخ بلديهما وكان مؤلف مانيثو يحمل عنوان "المصريات" Aigyptiaka وكتب باللغة المصرية القديمة واللغة الإغريقية. وإن كانوا قليلين هم الإغريق الذين حاولوا بالفعل التعرف على تاريخ "البرابرة". ولقد كان تقويم سايس أى تقويم السنة المصرية مهرجاناتها مكتوباً باللغة الإغريقية وشائعاً منذ عام ٣٠٠. وجدير بالذكر أن كاليماخوس عرف ولقد إحدى القصص البابلية. وإبان حكم بطلميوس الأول كتب هيكاتايوس من أبديرا (حوالى ٣٠٠) وصفاً لمصر بعنوان "المصريات" Aigyptiaka فيه أسس نظرية أن مصر هى نبع الحضارات جميعاً ويقال إنه كان النموذج لمؤلف مانيثو الأكثر رسمية. وفى فترة لاحقة كتب شخص يدعى مناندرس تاريخاً لفينيقياً. أما ألكسندر بوليبيستور من ميليتوس فقد جمع عام ٥٠ الكثير من أدب الإغريق والأجانب. وهناك أيضاً قائمة طويلة بتواريخ محلية خاصة بمدن شتى كتبت فى هذا العصر. بيد

أن أبرز الأسماء في القرن الثاني هو بوليمون من إليون (طروادة) الذى أمضى نصف حياته يقرأ ويفحص النقوش والوثائق الخاصة بالكثير من الدول. وبعد أن حصل على معلومات قيمة شرع يكتب عن أسس وآثار وعادات العديد من المدن والدول. وكان كاتباً موثقاً به إلى حد بعيد وإن لم يبق لنا منه شئ. ولعل فقدان مؤلفه بعد خسارة جسيمة بل أكبر الخسائر بعد مؤلف هيرونيوس. ولقد قلده الكثيرون واعتمد عليه باوسانياس اعتماداً كبيراً قد يفوق ما يعترف به الأخير. وكان إراتوستينيس القوريني (٢٧٥-١٩٤ تقريباً) تلميذ كاليماخوس قد كتب دراسة تاريخية حولية. وفي عام ١٤٤ نظم أبوللودوروس الأثيني هذه الحولية شعراً وإستخدمها كاستور من رودس (مات عام ٤٢) وهو يجمع قوائمه الحولية. وكذا أفاد منها كل من فارو ويوليوس أفريكانوس الذى اعتبره إيوسيبوس رائداً له. وهكذا يمكننا أن نمسك بخيط متصل يبدأ من إراتوستينيس وينتهى عند إيوسيبوس.

تميزت مدرسة المشائين - خلفاء أرسطو - بالإقبال الشديد على جمع الحقائق، ومن ثم كان طبيعياً أن يتعاملوا مع التاريخ من البداية. فكتب ثيوفراستوس تاريخاً للأبحاث العلمية، أو ما نسميه تاريخ العلوم وكتب آخرون تواريخاً للطب والرياضيات. ثم جاء تلميذان من تلاميذ ثيوفراستوس هما دوريس المؤرخ الذى سبق أن أشرنا إليه وخاميليون من هيراكليا البونطية فوضعاً أول تاريخ للفن والشعر. وكتب ديكيارخوس حوالى عام ٣٠٠ كتاباً مهماً بعنوان "حياة هيلاس" و "دستور إسبرطة" وربما يكون الأول بمثابة تاريخ ثقافى للإغريق. على أية حال فقدت هذه المؤلفات جميعاً. أما مؤلف ثيوفراستوس "الشخصيات" والذى سبق أن أشرنا إليه فيعد نوعاً من التاريخ الاجتماعى وقد وصل إلينا^(٥٣).

وكان لإهتمام المشائين بالتاريخ وجمع الحقائق أثر سئ، لأنهم زادوا عن الحد ووقعوا فى المغالاة مما دفعهم إلى الخلط بين الحقيقة والخيال دون تمييز، بل وإمتلأت

(٥٣) راجع أعلاه ص ٥٣٥، حاشية رقم ١٦٠.

كتاباتهم بالفصائح والشائعات. وتجسدت كل تلك المساوئ في كتاب كليارخوس من سولى والذى يحمل عنوان "السير". ومن الذين إنشغلوا بكتابة السير نذكر ساتيروس الذى كتب حوالى عام ٢٢٠ سيرة ليوريديس فى شكل حوار. ونذكر كذلك هيرميوس من أزمير وهو تلميذ كاليماخوس. وتمتع هذه الكتابات جميعا بالسطحية، إلا أن بلوتارخوس أعطى لها قيمة عالية عندما إعتد عليها واعتبرها "مادة خام" صنع منها أعمالا أدبية رائعة^(٥٤). ولعل أهم كاتب للسير إبان العصر الهيلينىستى هو المثل أنتيجونوس من كارستوس الذى مات بعد عام ٢٢٥ وكتب سيرا لفلاسفة القرن الثالث. وبقيت لنا منه بعض الشذرات التى حفظها ديوجينيس لارتيوس فى مؤلفه.

ومن الملاحظ أن الجغرافيا الهيلينىستية بدأت علما وإنتهت إلى الأدب. وتعطينا "جغرافيا" إراتوستينيس وصفا للعالم الذى عرفه، وهو وصف جيد فيما يتصل بالبحر المتوسط وفتوحات وإكتشافات كل من الإسكندر الأكبر وباتروكليس وميجاستينيس وبثياس. كانت الحدود والمعالم فى جغرافيا ذلك العصر تقريبية تخمينية، لأنه على ميل المثل لم يعرف شئ محدد عن شبه الجزيرة الأفريقية (آنذاك)، ولا شبه الجزيرة الهندية، ولا بلاد الشرق المعروفة بإسم جانجيس (Ganges)، ولا شمال أوروبا وآسيا. بيد أن الوصف الذى أعطاه إراتوستينيس لما وراء ما بين النهرين من الأراضى الآسيوية ظل هو المرجع المعتمد لفترة طويلة من الزمن. وكانت عقلية المؤرخ بوليبيوس النفعية هى التى لفتت أنظار الناس لفوائد الجغرافيا الوصفية. وترك معاصره الأصغر أجاثارخيدس من كنيديوس وصفا ممتازا لساحل البحر الأحمر وشعوبه الغريبة، وإعتمد فى ذلك على صعوده إلى أعالي مصر الجنوبية^(٥٥). وكتب أبوللودوروس من أرغيتا عن باكترىا وتركستان الصينية. أما

(٥٤) أحمد عثمان، كليوباترا وأنطونيوس، ص ٢٣-١٨١ وقارن:

Ahmed Etman, "Cleopatra and Antony: A study in the Art of Plutarch, Shakespeare, and Ahmed Shawky" Athena 78 (Athens 1981), pp. 97-107.

P. Hibeh, I, 27.

(٥٥)

أرتيميدوروس الإفيسي الذي عاش حول عام ١٠٠ وكان رحالة واسع النشاط فقد أُنجز كتابا شاملا ومفبدا اعتمد فيه على السابقين إنه مؤلف غنى بالتفاصيل فهذا ما شهد به سترابون. وجدير بالذكر أن الأخير قد أفاد أيضاً من بوسيدونيوس ولا سيما فيما يتصل بوصف شعوب عرب أوروبا والثروة المعدنية في إسبانيا وكذا المناطق البركانية في آسيا الصغرى. ونقل سترابون عن ديودوروس وصفه النسيق لعجائب بلاد العرب.

ومن الجغرافيا الوصفية: إنثقت إبان العصر الهيلينستي صورة فريدة لقص القصة يمكن أن نسميه "حكايات الرحالة". وكان أنتيفانيس من بيرجي هو الذي وضع الأسودج عندما ألف قصة قال فيها إنه سافر إلى بلد ما شديدة البرد إلى حد أنه أثناء الخريف تتجمد كلمات المرء في الهواء أثناء خروجها من الفم. فلا يسمع الناس ما يقول إلا بعد أن تذوب الثلوج في مطلع الربيع!! وألف هيكتايوس كتابا عن الهيربورين (أهل سييريا؟) وألف أموميتوس كتاباً آخر عن أوتارا كوروس (Uttara Kurus) في الهيمالايا، وكلاهما يسير على منوال أسيفانيس. ولعل هذه القصة - التي أوردها لوكيانوس - تعد أصلاً من أصول مغامرات السندباد البحرية. وجنبا إلى جنب مع هذا التيار شاعت الحكايات الأسطورية الرومانتيكية كقصة آينياس وتأسيس مدينة روما. ولقد استمر هذا التيار في خيط متصل إلحظه جيفري من موموث إبان العصور الوسطى وأوائل عصر النهضة الأوروبية^(٥٦). يبدو أن أهم إنجاز تم في تلك الفترة هي قصة الإسكندر الأكبر الرومانتيكية التي شاعت في أواسط العامة. وهي قصة بلغ من تعقيدها أنها تتناقض في جزئياتها التفصيلية مع بعضها البعض. بل إنها خلطت عناصر شتى مأخوذة من مصر وبابلون وبلاد الإغريق وغيرها. وقيل عن النسخة الإغريقية لهذه القصة الشعبية أنها لم تكتمل إلا في القرن الثالث الميلادي، وإن كانت بذرتها قد تولدت

(٥٦) أحمد عثمان: الكلاسيكية في مسرح عصر النهضة، ص ٢٣١ وما يليها

إبان العصر الهيلينستي أى قبل ذلك بستة قرون. ولقد إنتشرت هذه القصة فى مساحة جغرافية شاسعة إمتدت من مالايا وسيام شرقا إلى فرنسا وبريطانيا غربا.

ولا يفوتنا قبل أن نختتم حديثنا عن النثر أنه أخذ أشكالا عدة ومتنوعة نذكر منها الرسائل الحقيقية أو الوهمية مثل رسائل الإسكندر الأكبر وأنتيجونوس جوناتاس وغيرهما. وهناك المحاورات الخيالية بين الشخصيات التاريخية. ولا ننسى هجائيات مينيبوس من جادارا التى إزدهرت حوالى عام ٢٨٠ وإتكأ عليها لوكيانوس كثيرا. وهى تجمع بين النثر والشعر والسرد والحوار والفزل والحد. وإنشغلت فئة من الكتاب بجمع القوائم، مثل قائمة بأسماء خطباء أتيكا العشرة، وقائمة أعاجيب الدنيا السبعة وهكذا. حتى أن أحدهم أجهد نفسه فى حصر من بلغوا من العمر مائة سنة، وآخر أعد قائمة بالمتعين عن المسكرات إمتناعاً قاطعا ! ثم نشأت فكرة قصة الحب الرومانتيكية التى تتحدث عن ثنائيات العشاق المشهورة مثل هيرو ولياندروس، سافو وفاؤون، ثيسبى وبيراموس، ستراتونيكى وأنطيوخوس الأول وهلمجرا. وغنى عن البيان أن هذا قد مهد الطريق أمام نشأة ما سماه الرومان "القصة الإغريقية" وهناك كتاب عن التجميل كان من الطبيعى أن ينسب إلى كليوباترا السابعة. وأما الكتاب الذى لا نجد مفرا من الإشارة إليه بسبب ما خلفه من شرور، فهو ذلك الذى ظهر إبان القرن الثالث بعنوان "فنون الجون فى الماضى". ويزعم مؤلفه بأنه تلميذ سقراط أى أنه أريستسيوس. ويكفى أن نروه إلى أن هدف هذا الكتاب الرئيسى هو أن يلصق أكبر قدر ممكن من الفضائح بالأسماء المشهورة فى التاريخ.

ولا يمكننا أن نغفل الإشارة ولو على عجل إلى أن العصر السكندري هو العصر الذهبى للعلم الإغريقى فى كافة الفروع. فتقدمت الرياضيات، إذ شهد القرن الثالث إنجازات إقليدس (Euklides) السكندري وأرشميدس (أرخميديس

(Archimedes) ^(٥٧). وتتقدم الرياضيات تقدم علم الفلك أيضاً فظهر مؤسس نظرية أن الشمس هي مركز الكون أى ما يعرف بالنظام الشمسى ونعنى أريستارخوس من ساموس (وهو غير الناقد الهومرى المعروف الذى سبق أن ألحنا إليه). وكذلك ظهر هيارخوس من نيكايا إبان القرن الثانى. أما أشهر علماء الإسكندرية الذى يعرفه عامة المثقفين فى عصرنا الحديث فهو كلاودىوس بطلميوس الذى مات عام ١٧٨م وكان عالماً فلكياً ومنجماً وجغرافياً، أفاد مما خلفه علماء الإسكندرية البطلمية. وفى الطب برع السكندريون فى مجال التشريح الذى شمل الجهاز العصبى. وعلى الفور يتبادر إلى الذهن إسم كل من هيروفيلوس ^(٥٨). (ازدهر أوائل القرن الثالث) ومعاصره إراسيستراتوس فالأول عرف على أنه أبو علم التشريح والثانى هو أبو علم الفيسيولوجيا. وهناك الكثير من الأسماء التى يمكن أن تذكر هنا، ولكننا نكتفى بالإشارة إلى من يرجع له الفضل فى حفظ تراث الإسكندرية الطبى أى جالينوس ولكن الحديث عن الإسكندرية ومكتبة الإسكندرية ومدرستها الفلسفية والعلمية سيستمر فى ثنايا حديثنا بالباب التالى عن الأدب الإغريقى فى ظلال الإمبراطورية الرومانية حيث لم تفقد الإسكندرية مكانتها الأدبية والعلمية ولم تتخل عن جاذبيتها بالنسبة لرجال الفكر طوال القرون الأربعة الأولى بعد الميلاد ^(٥٩).

D.K. Raïos, Archimede, Menelaos d'Alexandria et le "Carmen de ponderibus et Mensuris. Contributions à l'histoire des sciences. Ioannina 1989.

H. von Staden, Herophilus. The Art of Medicine in Early Alexandria. (٥٨) Cambridge University Press 1989.

Tarn & Griffith, op, cit., pp. 239 ff. (٥٩)

وعن الأدب السكندري بصفة عامة أنظر:

Webster, Hellenistic Poetry and Art. London, 1964.

وأنظر محمد حمدى إبراهيم: الأدب السكندري. دار الثقافة للطباعة والشر ١٩٨٥، أحمد عثمان:

"الأدب السكندري" سلسلة من المقالات نشرت بمجلة القاهرة الأسبوعية الأعداد ٣٦-٤٤ (أكتوبر -

ديسمبر ١٩٨٥).

الباب السادس

الإسكندرية والهيلينية في ظل الإمبراطورية الرومانية

"نهض الآن كل المدن الإغريقية تحت قبادتك (روما).
وكل الماني العامة وانصب التذكارية المقامة فيها، كل هذه
الزينة ووسائل الراحة تشهد لك بالجد، فهي صواحي حيلة
بالسة لك"

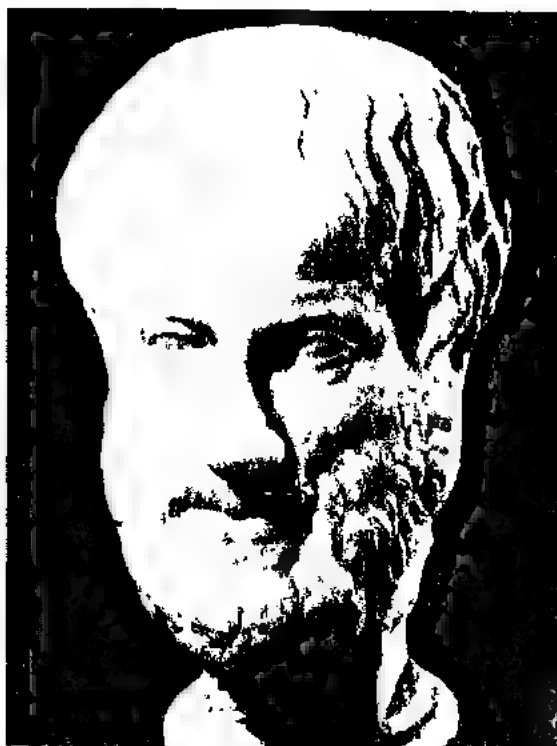
أريستيديس

"ينبغي أن نتحول تماماً إلى حياتنا الداحلية. الإله ليس
خرج أى مخلوق، بل هو داحله، إنه موجود داخل كل إنسان
رغم أن البشر لا يعرفون أنهم يهربون منه أو بالأحرى
يهربون من أنفسهم. والحكيم هو من يعود إلى نفسه، وسيجد
كل شيء هناك"

أفلوطين



الشكل رقم (٢٠)



الشكل رقم (٢١)

تمهيد

تعد معركة أكتيوم ٣١ ق.م^(١). إيذاها تحول عواصم الهيلينية فى شرق البحر المتوسط أى أثينا وبرجامون والإسكندرية إلى التبعية السياسية لروما وانكمش دور هذه العواصم الفكرية رويداً رويداً فى مقابل صعود نجم روما، وتطور الأدب اللاتينى من سنة إلى أخرى حتى فاق النتاج الأدبى الإغريقى المعاصر له.

يعرف دارسو الأدب اللاتينى أن أدباء روما ومفكرىها قد استلهموا الأدب الإغريقى الكلاسيكى والسكندرى بكل فنونه لقد اعتبر الرومان شعراء الإغريق وفلاسفتهم أساتذة يحتذى بهم. ولقد وصل التأثير الإغريقى إلى إيطاليا منذ العصور الباكورة، إذ أسس الإغريق مستعمرات عامرة ومزدهرة فى صقلية وجنوب غرب إيطاليا أى فى سهل كمبانيا، حيث كانت هذه المنطقة تعرف باسم بلاد الإغريق العظمى *Magna Graecia*. ومن المدن الإغريقية التى اكتسبت شهرة واسعة منذ القرن السابع ق.م. سيراكوساى (سراقوسة) فى صقلية وكوماساى *Cumae* ونيابوليس *Neapolis* (= نابلى الحديثة) فى بلاد لإغريق العظمى. وكان لإغريق الغرب -- كما كانوا يعرفون -- إسهام بارز فى بناء الحضارة الهيلينية فى عصورها الكلاسيكية، ثم فى العصر الهيلينستى والرومانى.

ولذا فإن دراسة الأدب الإغريقى فى العصر الرومانى تكتسب أهمية خاصة. ذلك أننا بحاجة إلى أن نتعرف على الأحوال الإغريقية وأحوال الأدب السائدة فى العصر الذى غطت فيه سيادة روما معظم أراضي البحر المتوسط بما فى ذلك بلاد الإغريق نفسها. فمما لا شك فيه أن الأدباء الإغريق المعاصرين لهذه الفترة والذين قد لا يرقون إلى مستوى أسلافهم، هم الذين ساعدوا الرومان فى

(١) من الآن فصاعداً يُستخدم الاختصار ق.م. أى قبل الميلاد أو م. أى بعد الميلاد لأن الحديث فى هذا الباب

طبيعة الحال يتطرق كثيراً إلى قرون ما بعد الميلاد

التعرف على تراث الإغريق الكلاسيكي، إذ لعبوا دور همزة الوصل بين هوميروس وشعراء الدراما الإغريق وغيرهم من ناحية ومعاصريهم من الرومان الذين شغفوا حباً بهذا التراث الإغريق من ناحية أخرى. ومن ثم سيتسع فهمنا للتفاعل بين الأدب الإغريقي واللاتيني بدراسة الأدب الإغريقي في تلك الآونة.

ولأن الرومان قد اعترفوا بالسيادة الإغريقية الفكرية والفنية وتنوا هذه الثقافة، فإن الأدب الإغريقي قد اتسعت رفقته الجغرافية مع اتساع الفتوحات الرومانية. لقد بدأ الإسكندر الأكبر هذا المشوار، ولكن الذين أكملوه ونبثوا نتائجه هم الرومان. ومن ثم سنجد بعض الكتاب الإغريق في هذه الفترة ينتمون إلى هذه الرقعة أو تلك من بقاع الإمبراطورية الرومانية المترامية التي شملت معظم أرجاء العالم المعروف آنذاك^(٢).

وما يهمنا نحن المصريين والعرب بصفة خاصة أن الأدب الإغريقي في ظل الإمبراطورية الرومانية بدأ يحفل بالمطقة التي نعيش على أرضها. جاء بعض الكتاب من الفرات أو سوريا أو مصر، تتناول بعض المؤلفات التي ظهرت في تلك الفترة موضوعات من هذه المناطق أو تنهل من تراثها الحضارى الإغريق. يضاف إلى ذلك أن مكتبة الإسكندرية ومدرستها الفلسفية ظلتا نشيطتين فكرياً وعطاءاً إبداعياً وتعد هذه الفترة مرحلة انتقالية نحو العصر البيزنطى الذى كان على صلة وثيقة بالحضارة العربية الإسلامية. وسنكتشف أن أجدادنا العرب قد تعاملوا مع الكثيرين من أقطاب هذه الفترة في الأدب والفلسفة والعلوم. وبكتفى بالإشارة إلى بعض الأمثلة الآن ونعنى جالينوس وأفلوطين. صفوة القول إن هذه الفترة من الأدب الإغريقي تقربنا من بيزنطة وصراعها مع العرب المسلمين، الذى نجم عنه تواصل

(٢) عن تأثير الأدب الإغريقي على الأدب اللاتينى راجع.

أحمد عثمان: الأدب اللاتينى ودوره الحضارى حتى العصر الذهبى، فى أماكن متفرقة

نفس المؤلف: الأدب اللاتينى ودوره الحضارى العصر الفضى فى أماكن متفرقة. وقارن

P. Grimal, Hellenism and the Rise of Rome. Weidenfeld and Nicolson 1968, Reprint 1970.

حضارى مثمر^(٣).

يستهدف هذا الباب إذن استطلاع أحوال الإسكندرية والهيلينية فى ظلال الإمبراطورية الرومانية مع بعض الإشارات الطفيفة للتفاعل الحضارى بين الهيلينية والمسيحية والإسلام.

وقد يبدو هذا الباب للوهلة الأولى تديلاً بسيطاً لصفحات الأدب الإغريقى. ونأمل أن تغير هذه النظرة الساذجة لأن هذه الفترة قدمت إبداعاً جديداً فى بعض النواحي وتكفى الإشارة هنا للحواديث الشعبية وتفسير الأحلام وتطور الفن الروائى وكلها مجالات مميزة لهذه الفترة ومؤثرة فى مسار الأدب العالمى والإنسانى.

(٣) أحمد عثمان: "من اليونانية إلى اللاتينية عبر اللغة العربية. دراسة حول تبادل الثقافات بين العرب وأوروبا

عبر الأندلس وصقلية". مجلة "أوراق كلاسيكية"، العدد الثانى (القاهرة ١٩٩٢)، ص ٧-٣٥.

cf. Ahmed Etman, "Greek Into Latin through Arabic", Actes du Séminaire Inter-national (UNESCO) "L'Elaboration du savoir du IXe au XIVE siècle: Expériences dans le Monde Arabe et Italien". 4-5 Decembre 1992, Palermo-Italy, Published in Roma 1994, pp.137-144. Republished in JOAS Vol.9 (1997-1998) pp. 29-38. Republished Dahesh Voice Vol. 5, Issue 4, (Spring 2000), pp. 4-10.

الفصل الأول

الشعر وصراع من أجل البقاء

لوحظ أن غالبية ما وصلنا من إنتاج أدبي إغريقي في العصر الروماني جاء في صورة النثر لا الشعر، مما ينم عن انكماش اهتمام ذلك العصر بالإبداع الشعري. فإذا كان اختفاء المدينة - الدولة وقيام الممالك الهيلينية والتناحر حتى داخل الأسرة الملكية الواحدة قد قضى على فرصة ظهور البطولات القومية والملاحم الشعرية فإن الجيوش الرومانية المكتسحة قد أتت على البقية الباقية من أى أمل في ذلك مستقبلاً، ولذا فليس من المتوقع أن نصادف شعراً ملحماً في هذه الفترة. هناك بعض شذرات من الشعر الملحمي المتداول آنذاك، ولكنه من قبيل أشعار كوينتوس الأزميري Quintus Smyrnaeus^(٤) (من القرن الرابع الميلادي). أو نونوس Nonnus من بانوبوليس (= مدينة بان Pan وهي أخميم الحديثة) في مصر^(٥) في القرن الخامس الميلادي.

وكان الشعر لا يزال صالحاً للأغراض التعليمية، فنظمت بعض البحوث الطبية وحواديت بابرئوس Babrius. وتنسب إلى أوبيانوس^(٦) Oppianos بعض قصائد الصيد البري والبحري. ونظمت بعض التراتيل الدينية، ولو أن آيليوس أريستيديس Aelius

(٤) كوينتوس الأزميري: شاعر إغريقي ملحماً عاش في القرن الرابع الميلادي وهو من أرمير، وإن كان يطلق عليه أحياناً لقب الكالابري Calaber لأن مخطوطه وجد في كالابريا. وتروى ملحمة قصة "الإلياذة" الهومرية حتى بداية عودة الآخيين إلى أوطانهم.

(٥) نونوس من بانوبوليس Panopolis المصري عاش في القرن الخامس الميلادي (؟) نظم قصيدة ملحمة بعنوان "الديونيسية" Dionysiaka تقع في ٤٨ كتاباً متأثرة بالأسلوب الخطابي وأسلوب الرواية وتدور لكتب من ١٣-٤٠ حول فتح ديونيموس للهد. وينسب إلى نونوس كذلك نظم انجيل القديس يوحنا بالوزن السداسي.

(٦) يعتقد البعض بوجود شاعرين بهذا الاسم الأول هو أوبيانوس من كيليكيا (أواخر القرن الثاني الميلادي) نظم في الوزن السداسي قصيدة "الصيد البري" Kynegetica الذي أثابه كراكلا على كل بيت فيها بقطعة من الذهب والثاني من أباميا في سوريا وعاش في أوائل القرن الثالث الميلادي وهو ناظم قصيدة

الصيد البري Haleutica p. 396. Rose, Handbook of Greek Lit.,

Aristides فضل أن يكتب "الأناشيد" hymnoi نثراً كما سرى في الصفحات التالية. وتكاد الدراما أن تكون قد تلاشت تماماً وحل محلها الميموس والديالوج. أما أتباع كاليماخوس وخلفاؤه من شعراء الإيجرامات فهم الذين حددوا مصير الشعر الإغريقي في ظل الإمبراطورية الرومانية، وتمثل خصائص الإيجرامات الرئيسية في الإيجاز والإيجاء والرشاقة والألمعية.

لقد صار الشعراء من صناع "المنمنمات الأدبية" وقد وصلت الكثير من القوش والبرديات التي تحمل قصائدهم ولقد ظهر "إكليل" مليساجروس في بدايات القرن الأول ق.م. ويضم المجموعة الرئيسية من إيجرامات العصر الهيلينيستي. وكما يمكن أن تفصل مختارات مليساجروس عن المختارات الأكبر التي ظهرت فيما بعد باسم "الأنثولوجيا الإغريقية" كذلك الأمر بالنسبة للمختارات التي جمعها خليفة مليساجروس أي فيليب (فيليبوس) التيسالونيكي.

والأمر أسهل في حالة فيليب التيسالونيكي لأنه رتب مختاراته ترتيباً ألفبائياً حسب الحرف الأول من البيت الأول. كما أن وصول قصائده في "الأنثولوجيا الإغريقية" محفوظة بنفس الترتيب يدعم مختارات فيليب. وفي القصيدة الافتتاحية يذكر فيليب بالإسم سبعة شعراء من بين الذين اختار منهم مختاراته ويمكن أن نعد ٣٩ شاعراً هو محمل شعراء هذه المختارات، ونحس فيما يشبه البقين فيما يتعلق بهذا العدد. وكلهم ينتمون إلى فترة ما بعد مليساجروس. ولا يوجد سوى استثناء واحد (Anth. Pal. 9, 178)، وحيث أنه توجد إشارة إلى أحداث ما بعد حكم الإمبراطور جايوس كاليغولا (٣٧-٤١م) فإنه يمكن القطع بأن هذا الاستثناء أقدم على هذه المختارات التي جمعت في تلك الفترة وأهديت إلى كاميللوس Camillus القنصل عام ٣٢م وأسمه الكامل هو L. Arruntius Camillus Scribonianus. وإذا كان هذا التعرف على شخص كاميللوس صحيحاً فإن ثورته ضد الإمبراطور كلاوديوس عام ٤٢م يمكن أن تجعل من هذه السنة الحد التاريخي الذي أتم فيليب قبله جمع مختاراته ونشرها.

ومن بين مؤلفي الإجمارات في عصر أوغسطس (٢٧ ق.م - ١٤ م) وتيسيريوس (١٤م - ٣٧م) وكاليجولا يبرز اسم كريناجوراس Krinagoras (ولد ٧٠ ق.م تقريباً) الذى انحدر من الأرستقراطية فى موتيلينى، وتسلسل إلى داخل الدوائر الأوغسطية وفى البلاط الإمبراطورى نفسه. وذهب فى بعثة دبلوماسية إلى يوليوس قيصر عام ٤٥ ق م وإلى أوغسطس عام ٢٦-٢٥ ق.م. وكان صديقاً لأوكتافيا أخته وزوجة أنطونيوس. وتفتقد معظم قصائده البراعة العروضية ولكنها تتسم بالوضوح والحيوية فى تخييد بعض الشخصيات والأحداث المهمة فى ذلك العصر. إنه شاعر مناسات، فقد خلد عودة الشاب ماركيلدوس Marcellus من إسبانيا وزواج جوبا Juba ملك موريتانيا وعاشق المبللية من بنت كليوباترا السابعة وتدعى كليوباترا سيليبى^(٧) التى سجل أيضاً موتها عام ١١ د (Anth. Pal 7. 633) مما يعنى أن كيناجوراس عمر طويلاً.

أما أفضل الشعراء وأكثرهم إشراقاً فى مختارات فيليب فهو أرجينتاريوس Argentarius الذى ازدهر فى أوائل القرن الأول الميلادى. وإذا كان هو نفس الشخص الذى ورد ذكره عند سينيكا الأكبر^(٨) على أنه خطيب فإنه يرمى لعصر أوغسطس والسنوات الأولى من حكم تيسيريوس. ولقد نظمت إجماراته الغزلية والهجائية بأسلوب رقيق متدفق مما يجعله شاعراً فريداً فى عصره. إنه يبشر بظهور - وربما يمثل مصدر إلهام - الانتعاش الأدبى الإغريقى واللاتينى فى عصر نيرون (٥٤م - ٦٨م).

ويعد ماكىوس Maccius أكثر الشعراء نجاحاً فى تقليد مؤلف الإجمارات الهيلينستى ليونيداس من تارنتم حيث تعنى بالفقر والخمر. وتسبب بعض الإجمارات فى مختارات فيليب إلى هونيستوس Honestus الشاعر الذى ربما عاش فى بلاط تيسيريوس، واكتشفت أشعاره فى الآونة الأخيرة على قواعد التماثيل التى عثر عليها فى كهف ربات الفنون على سفح جبل الهيليكون. لقد كان تيسيريوس

(٧) أحمد عثمان: كليوباترا وأنطونيوس، ص ١٩١

Sen. Rhet., Controv. 9.3 (26), 12-13.

(٨)

متميماً بالخدقة الهيلينية، كما كانت الإمبراطورة ليفيا والصغيرة أنطونيا مياتين لتذوق الثقافة الهيلينية.

وكان عصر نيرون معشاً ومثمراً في مجال الأدب الإغريقي واللاتيني على حد سواء. إذ حينئذ ظهرت الحركة السوفسطائية الثانية بوصول نيكيتيس الأزمرى Niketes Smyrnaeus إلى روما. وإلى عصر نيرون ينتمي أيضاً إثنان من ناظمي الإجمارات ذكرا في "الأنثولوجيا الإغريقية"، أولهما هو لوكيلليوس Lucillius مؤلف حوالي مائة إجمارة هجائية رائعة كان لها تأثيرها على مارتياليس. إنه في الغالب ليس ذلك الشخص الذي توجه إليه رسائل سينيكا الفيلسوف. وتستهدف انتقاداته الهجوم على السلوك المشين في الولايم والعيوب الخلقية والخلقية وماشابه ذلك. وكان حاداً في نقده كما يرى في هذا النموذج التالي الذي يتحدث عن قشال البقرة الذي نحت ما يرون وقد كان موطن الإعجاب الجم بين الناس:

"أيها الراعى خذ قطيعك وابتعد، حتى لا تأخذ مع أبقارك

البقرة التي نحتها ما يرون ظناً منك أنها بقرة تنبض بالحياة"

(Anth. Pal. 9. 715)

أما لوكيلليوس فقد عارض هذين البيتين وقال :

"أيها الراعى خذ قطيعك وابتعد، حتى لا يقبض عليك

وعلى أبقارك لص الماشية بريكليس"

(Anth Pal. 11. 178)

أما الشاعر الثاني المذكور في "الأنثولوجيا الإغريقية" فهو من أشهر الشعراء الإغريق في عصر نيرون إنه ستراتو من سارديس Strato (الذي يؤرخ أحياناً بأنه عاش في عصر هادريانوس (أو هادريان ١١٧-١٣٨م) ولقد ثبت أنه هو أيضاً قد مارس تأثيراً ظاهراً على مارتياليس. ونظم ستراتو مجموعة إجمارات تحتفى بعشق الغلمان. وتحتل "ربة الشعر الغلمانية" Mousa Paidike التي أوحى إليه هذه الأشعار مع قصائد أخرى في نفس

الموضوع كل الكتاب الثاني عشر من "الأنتولوجيا الإغريقية". وعلى الرغم من أن أشعاره تتضمن إشارات وتلميحات شنيعة، إلا أنها تظهر أسلوباً رقيقاً ومهذباً. فهناك إجراماً رائعة النهاية (Anth. Pal. 12. 175). توبخ ضيفاً على الغداء وتنتقد نظراته الحسية نحو الغلام الذى كان يصب له الخمر. ومن الواضح أن هذه الإجرامات كانت الأعمودج لقصيدة مارتياليس (9, 25) الأكثر حداً.

ومن الشعراء الموهوبين ميسوميديس Mesomedes العتيق الذى عاش تحت حكم إمبراطور آخر محب للهيلينية أى هادريانوس. وهو لا يمثل سوى قصيدتين فى "الأنتولوجيا الإغريقية"^(٩). ثم ظهرت إحدى عشر قصيدة أخرى فى أربعة مخطوطات من العصور الوسطى. ولميسوميديس أربعة أناشيد للشمس ويميسيس وفيسيس (الطبيعة) وإيزيس. وله أيضاً بعض القصائد الأخرى الصغيرة والمتناثرة ولقد أثار وجود بعض الملاحظات الموسيقية على قصائده الكثير من التساؤلات التى لم تجد لها حلاً حتى الآن^(١٠).

هذا كل ما يمكن أن نقول عن الشعر الإغريقى فى ظلال الإمبراطورية الرومانية. ومن الواضح أنه بعد كاليماخوس وأبولونيوس وتيوكريتوس لم يظهر إسم كبير فى عالم الشعر ومن واجبنا أن نعى هذا الفن الذى أسلم الراية للنثر وفنونه.

(٩) R. Keydell "Bemerkungen Zu Griechischen Epigrammen", Hermes 80 (1952), pp. 499-500.

(١٠) H. Husman, "Zu Metrik und Rhythmik des Mesomedes", Hermes 83, (1955), pp. 231-6.

الفصل الثاني

كتابات نثرية متفرقة (في الجغرافيا و التاريخ و الطب.. الخ)

١- ديودوروس الصقلي وتاريخ العالم

ولد ديودوروس الصقلي في أجيريوم Agyrium في صقلية وازدهر في عصر يوليوس قيصر وأوغسطس حتى عام ٢١ ق.م على الأقل. يرجع مؤلفه إلى فترة ما بين ٦٠ و ٣٠ ق.م ويعالج التاريخ من القدم حتى فتح غاليا على يد يوليوس قيصر ٥٤ ق.م.

ورغم إدراك ديودوروس لفكرة التاريخ العالمي ولكونه يخاطب العالم الإغريقي الروماني، إلا أن كثرة مراجعه وتنوعها قد أربكته، وإن كان ذلك يسعدنا نحن المحدثين لأنه يمدنا بمعلومات جيدة عن كتاب ومؤرخين ما كنا لنعرفهم لولا أنه نهل منهم وتحدث عنهم.

هذا التاريخ العالمي يحمل عنوان "المكتبة التاريخية" *Bibliothèque Historique* ويبدأ من العصور الأسطورية حتى فتح بلاد الغال وضمها إلى روما على يد يوليوس قيصر عام ٥٤ ق.م تقريبا ويقع هذا المؤلف في ٤٠ كتابا وصلنا منها ١٥ فقط. ويبدأ الكتاب الأول بمصر ويتناول الداني ما بين النهرين والهند وسكيتيا وبلاد العرب أما الثالث فيتناول شمال أفريقيا وفي الكتب من الرابع إلى السادس يعالج ديودوروس بلاد الإغريق وأوروبا. ومن الكتاب السابع إلى السابع عشر يتناول ديودوروس التاريخ من الحرب الطروادية إلى الإسكندر الأكبر. أما الكتب من الثامن عشر إلى الأربعين فتبدأ بخلفاء الإسكندر وتنتهي بيوليوس قيصر. ويجمع ديودوروس مادته من هيكتايوس وكتيسياس Ktesias وإفوروس Ephoros وثيوبومبوس Theopompos ومؤرخي الإسكندر بما فيهم أريستوبولوس Aristoboulos وكليتارخوس Kleitarchos وغيرهم. وكذا كتاب الحوليات الرومان القدامى.

وإذا كان هذا المؤرخ قد جعل من روما المركز لدائرة كتاباته إلا أنه يتمتع بمفهوم عالمي للتاريخ ويخاطب أهل العالم الإغريقي الروماني ويتناول تاريخ وأساطير مصر وبلاد ما بين النهرين والهند وبلاد العرب وأفريقيا وبلاد الإغريق وغيرها. ومع ما يكتشف هذا الكتاب من أوجه نقص وقصور أو تضارب وتناقض في الروايات إلا أنه بالنسبة لنا منجم معلومات لا مفر من الالتجاء إليه للإلمام بالصورة العامة لخلفية الأحداث في المناطق التي تناولها الكاتب.

٢- سترابون والجغرافيا التاريخية :

ولد سترابون حوالي ٦٤ ق.م لأسرة ميسورة في أماسيا Amaseia في بونطوس Pontus. ودرس النحو في نيسا Nysa على أريستوديموس Aristodemos، ودرس الجغرافيا على تيرانيون Tyrannion، والفلسفة على كسينارخوس Xenarchos. عاد إلى مسقط رأسه أماسيا عام ٧ ق.م ومات بعد عام ٢٤ م عن عمر يناهز الثمانية والثمانين.

بعد هزيمة أنطونيوس وكليوباترا في أكتيوم ٣١ ق.م وضم مصر في السنة التالية ولاية رومانية توقفت الحروب الأهلية الرومانية وعم السلام ولقب أوكتافيانوس بلقب أوغسطس وانتعشت الثقافة الهلنستية الرومانية في البحر المتوسط. ولع نجم بعض الكتاب الإغريق في روما نفسها. وكان من بين هؤلاء سترابون الذي استقر في روما عام ٢٩ ق.م، وكان قد زارها عدة مرات قادماً من موطنه في آسيا الصغرى حتى قبل اغتيال يوليوس قيصر في ١٥ مارس ٤٤ ق.م. إذ كان معظم الكتاب يتطلعون إلى الرعاية الرومانية بعد انهيار الممالك الهلنستية. وفي روما التقى سترابون الفيلسوف بوسيدونيوس Posidonios. زار سترابون مصر في معية آيليوس جالوس Aelius Gallus حاكم مصر (حوالي ٢٦-٢٤ ق.م)، ومن المحتمل أنه ظل هناك حتى عام ١٩ ق.م. ويفخر سترابون نفسه بأن رحلاته غطت المناطق من البحر الأسود حتى إثيوبيا، ومن أرمينيا حتى إتروريا. ولكن هذه الرحلات لم تترك الانطباع المتوقع في كتاباته، فهو لم يتعمق دراسة شعوب هذه المناطق الشاسعة.

ويذكر أنه توقف عام ٢٩ ق.م عند جزيرة جياروس Gyarus القريبة من الساحل الإغريقي الجنوبي، ولكنه لم يطقأ أرض أثينا قط. ويبدو أنه مثل معظم كتاب عصره من حيث الاعتماد في التأليف على الكتب السابقة أكثر من التجارب أو المشاهدات الشخصية.

كانت باكورة إنتاج هذا الجغرافي مؤلفاً تاريخياً بعنوان "مذكرات تاريخية" Historika Hypomnemata. ورغم أنه لم يصلنا إلا أننا نعلم من مصادر أخرى أنه كان بمثابة تاريخ عالمي يقع في سعة وأربعين كتاباً. وتعالج - فيما عدا الكتب الأربعة الأولى - فترة ما بعد تاريخ بوليبيوس، ومن أهم مصادره تيماجينيس السكندري Timagenes. ويبدو أن هذه محاولة من جانب سترابون تشبه محاولات ديونيسيوس وتماجينيس ونيكولائوس الدمشقي وغيرهم ممن كانوا يستهدفون استغلال فرصة السلام الأوغسطي لكي يكتبوا التاريخ للأجيال الجديدة، التي أذهلها انهيار النظام العالمي القديم وقيام نظام دولي جديد بسرعة فائقة.

يصف سترابون في كتابه "الجغرافيا" Geographika أهم أقطار العالم الروماني وصفاً جغرافياً طبيعياً، إلا أنه يعطى لنا دائماً الخطوط العريضة والملامح العامة للتطور التاريخي والاقتصادي بهذه الأقطار، وهو ما يشكل في مجموعته خلفية لا غنى عنها للمهتمين بدراسة التاريخ الروماني. يقول سترابون في مقدمة "الجغرافيا" Geographia إنه مؤلف يقوم على نفس المبادئ - مثل "المذكرات التاريخية" - أي النفعية الأخلاقية والسياسية. وإنه يخاطب بهما "ذوى المكانة العليا" en tais hyperochais.

يطلق سترابون نفسه على مؤلفه "الجغرافيا" (في ١٧ كتاباً وصلت كاملة) صفة الضخامة colossourgia وكأنه تمثال عملاق. وهذه الضخامة ليست فيما يتعلق بالتفاصيل، ولكن تعني "الأثر العام". وهذا تشخيص غريب لمؤلف يقوم أساساً على جمع التفاصيل وتنقصه سمات البناء المتسق. وفي الكتب الأولى تكثر النقول الأدبية، ولا سيما من

هوميروس. ويغلب عليها طابع الجدل الخلافى ولاسيما مع إراتوستينس. على أية حال فإن مفهوم سترابون للجغرافيا واسع الأبعاد ويتسم بالجرأة، إذ لم تكن له فى العصور التالية مثل هذه الأبعاد. ويبدو أن هذا العمل قد أخذ من سترابون وقتاً طويلاً فى تنفيذ مخططه، أى من أواسط العشرينات حتى عام ٢ ق.م. وفجأة وبطريقة عامضة يتوقف عن العمل. ثم تأتى إشارات إلى السنين الأولى من عصر تيبيريوس، مما يوحي بأنه عاود العمل فى مؤلفه ربما بتشجيع من أركان نظام الحكم الجديد أى بعد ١٤م. على أية حال فمن الملاحظ أن طموحات سترابون الكبيرة التى عبر عنها فى مقدمته قد تضاءلت فى أثناء العمل.

كان هوميروس بالنسبة لسترابون مرجعاً، مع أنه لا يصلح أن يكون مصدراً جغرافياً متوقفاً به إلا فى القليل النادر. ينقده سترابون كما ينقد إراتوستينس وبوليبيوس وهيرودوتوس والجغرافيين الرومان. كان سترابون فيلسوفاً مثالياً تحول إلى الرواقية مع قدر من احتقار الدين وإعجاب بالرومان والامبراطورية الرومانية. وحتى بالنسبة للأقاليم التى زارها سترابون وشاهدها بنفسه يستند إلى معلومات استفها من كتب الآخرين. وسترابون فى ذلك يتابع تقليداً موروثاً نحوه مثلاً عند سالوستيوس^(١١). ولاسيما ما كتبه عن شمال إفريقيا مع أنه خدم تحت قيادة يوليوس قيصر هناك. المثل الوحيد الذى اعتمد فيه سترابون على ملاحظاته الشخصية هو وصف مصر، ولعل فى ذلك ضرباً من التكريم لراعيته حاكم مصر آيلوس جالوس. ويتكرر نفس الشئ فى شرح سترابون لفشل حملة آيلوس جالوس على شبه الجزيرة العربية^(١٢).

يظهر مؤلف سترابون "الجغرافيا" سعة اطلاعه على التاريخ، كما أن إشاراته إلى الناس والأحداث المعاصرة حولت مؤلفه إلى سجل حافل للثقافة الإغريقية فى أوائل عصر الإمبراطورية الرومانية. إذ يمكن إدراجه من بين كتب الجغرافيا

(١١) راجع أحمد عثمان: الأدب اللاتينى حتى نهاية العصر الذهبى، ص ٢١٤-٢١٩

(١٢) G.W. Bowersock, Roman Arabia. Harvard University Press - Cambridge Mass. London 1983.

التاريخية أو فلسفة الجغرافيا.

وبوسعنا أن نصف كتاب سترابون على أنه الكلمة الأخيرة أو أغنية الختام للروح الهيلينستية. ومن خلال كتابه هذا يمكن أن نلقى نظرة وداع على العالم الإغريقي وهو يتلاشى ماضيا إلى عالم الظلال. وليس سترابون جغرافيا أصيلا، لأنه يجسد ويقلد كل ما قاله سابقوه، ولكنه يكتب ما يكتبه بوعي كامل وإدراك شامل لوظيفته ومهنته وقدره. ومع ذلك فمن المحتمل أن نقيمنا له كان سيتغير كثيراً لو أن بأيدينا الآن مؤلفات أرتيميدوروس وبوسيدونيوس. كم كنا نتمنى أن يكون موضوع سترابون هو الممالك الهيلينستية في أوج ازدهارها لا فترة إنهيارها ! وكم كنا نتمنى أن يسهب في وصفه لباكتريا ويوجز الحديث عن الملوك الهيلينستيين الصغار عملاء روما وأذئابها ! ومع ذلك فإن الكم الهائل من المعلومات التي جمعها سترابون وسجلها ترقى إلى مستوى أن تكون نظرية جغرافية لا تفصل حتى إقتصاديات المدن الإغريقية. وسترابون هو الذي عرف عن أعماق آسيا - لا ساحلها فقط - ما لم يعرفه أحد بعده حتى ظهر الرحالة الحديث ماركو بولو. في كتابه نلمح عظمة الإسكندرية ورودس ونلم بشئ ما عن النظام الإجتماعي في البنغال ونطلع على أحوال ملوك كبادوكيا الذين شغلوا أيضاً مناصب الكهنوت. وفي كتابه أيضاً نشاهد حيل وألعاب سحرة الهند، ونتعرف على كاهنات جرمانيا، ونستمع بوصف مهرجانات طراقيا وبلاد الفرس العجيبة. وبصحة سترابون يمكن أن نستكشف بريطانيا غربا والبحر القزوي شرقا، فنراقب معه النمى الذى يقتل تمساحاً، أو نقطف معه أزهار الزعفران من أحراش كوركيرا (كورفو)، أو نسير ببطء شديد خلف النعامة النوبية، أو نطارده في سرعة أرانب إسبانيا. حقا إن كتاب سترابون هو الوحيد الجدير بأن يخلف تاريخ هيرودوتوس الوصفى^(١٣).

(١٣) عن أحدث الدراسات حول سترابون راجع:

A. Diller, The textual tradition of Strabo's *Geography*. Amsterdam 1975.

R. Baladie, Le peloponnèse de Strabon. Paris 1980.

٣- بلوتارخوس بين الأخلاقيات والسير المقارنة

من الأفضل أن نبدأ بالتعريف بشخص لوكيوس (؟) ميستريوس بلوتارخوس (L. Mestrios Ploutarchos) الذى ولد وعاش في خايرونيا التابعة لإقليم بويوتيا ببلاد الإغريق فيما بين عامي ٥٠-١٢٠م. ويبدو أنه قضى معظم سنى حياته في مدينته تلك التى كان يعشقها. ولكنه قام ببعض الزيارات لأثينا ومصر كما ألقى بعض المحاضرات فى روما. ولقد أمضى بلوتارخوس ثلاثين عاماً من عمره كاهناً فى معبد دلفى - مركز النبؤات الرئيسى ببلاد الإغريق - وبلغ تعلقه بهذا المكان ومقدساته أنه لعب دوراً بارزاً فى إعادة بناء أو ترميم المعبد الرئيسى هناك وهو معبد أبوللون. ولقد تمت عملية الترميم هذه إبان عصر كل من تريانوس (٩٨-١١٧م) وهادريانوس (١١٧-١٣٨م). وإن دل نجاح هذه العملية على شئ فإنما على أن بلوتارخوس قد تمتع بنفوذ كبير لدى الأوساط الإمبراطورية الحاكمة فى روما. والجدير بالذكر هنا أن بلوتارخوس كان واحداً من المفكرين الذين كانوا يؤمنون بضرورة الجمع بين العبقورية الإغريقية والقوة العسكرية الرومانية.

ولقد تعددت وتنوعت كتابات بلوتارخوس فمنها الخطب البلاغية، ومنها المقالات فى الفلسفة الأخلاقية التى إستعار موضوعاتها من مؤلفات أفلاطون وأرسطو والرواقين والأبيقوريين. ولكن كتابات بلوتارخوس على تعددها وتنوعها متجانسة فى مجموعها وتمتيزه فى أسلوبها. ولقد كتب بلوتارخوس أيضاً بعض المحاورات، فضمت الجزء الأكبر من فكره الدينى والفلسفى. وهو بوصفه فيلسوفاً يمكن أن نعتبره أفلاطونياً رافضاً لبعض تعاليم الرواقية والأبيقورية، ولاسيما تلك التى تدعو إلى العزلة أو العزوف عن الدخول فى معترك الحياة. ولقد رد بالفعل فى بعض كتاباته على أتباع هاتين المدرستين. ولبلوتارخوس دراسات فى التراث القديم وأعمال أخرى متفرقة من بينها كتاب نادر "فى الموسيقى" Peri Mousikes. وهو أيضاً أهم مصادرها - وهى قليلة جداً - عن الموسيقى الإغريقية والشعر الغنائى بصفة عامة.

ومن أشهر مقالاته تلك التي تحمل عنوان "عن إيزيس وأوزيريس" *Peri Isidos Kai Osiridos* وتعد مصدراً لا غنى عنه لدارسي المصريات^(١٤). إلا أن أشهر ما كتب بلوتارخوس وأبقى ما ترك هو ذلك العمل الذي يحمل عنوان "السير المقارنة" (*Bioi Paralleloi*). ولا أدل على شهرة هذه السير وعظم تأثيرها من أن الأجيال التالية قد جمعت كل كتابات بلوتارخوس - وهي حوالى ثلاثة وثمانين مقالة - فيما عدا هذه السير وأعطوها عنوان "الأخلاقيات" (*Moralia-Syngammata Ethika*). وهذا يعنى بعبارة أخرى أنهم جعلوا "السير المقارنة" فى كفة وكل أعمال بلوتارخوس الأخرى فى كفة أخرى وهذا أمر له مغزاه.

والأسلوب الذى يتبعه بلوتارخوس فى السير هو أن يترجم لرجل إغريقى بارز فى التاريخ، ثم يتبع تلك السيرة بقصة حياة أحد رجالات روما المشهورين فى ماضيها الحافل. يضيف بعد ذلك مقارنة (*Syngkrisis*) قصيرة بين السيرتين المتقابلتين مشيراً إلى نقاط التشابه وأوجه الاختلاف. ولاشك أنه بذلك قد إتبع الطريقة التقليدية القديمة التى كانت المدارس الخطابية تمارسها. ومن الملاحظ أن إصرار بلوتارخوس على أن الشخصيتين المقارنتين تكون إحداهما إغريقية والأخرى رومانية يعكس فكرة طاملاً دعى إليها وهدفاً كان يرنو إلى تحقيقه وهو الانسجام والوئام، الأخوة والمشاركة بين بلاد الإغريق مهد الحضارة والفكر الناضجين، وروما أعظم قوة عسكرية عرفها العالم القديم.

وفى إستعراضه لمراحل حياة عظماء الإغريق والرومان يحفل بلوتارخوس أكثر من أى شئ آخر بالمناسبات الصغيرة والطرائف الغريبة والكلمات العابرة، حتى أنه يتناول أنواع الرياضة المفضلة أو الهواية المحببة لدى كل شخصية. فهو يرى - كأى محلل نفسى فى عصرنا الحديث - أن هذه الأشياء الصغيرة هى التى تظهر نوازع الإنسان على حقيقتها، وليست المعارك الحربية حيث يقتل الجنود بالآلاف، ولا المعاملات الرسمية التى يغلب عليها

Ahmed Etman, "Isis in the Greco-Roman World with a Special Reference (١٤) to Plutarch's Treatise 'De Iside et Osiride'", (JOAS), Vol. 2 (Athens 1990), pp. 11-21.

التصنع هي التي تستطيع أن تعطينا صورة صادقة عن الرجال. وإلى جانب أن بلوتارخوس في سيره لا يتملق الرومان بصفاتهم السلالة الحاكمة، كما أنه لا يتعصب لبنى جلدته من الإغريق أصحاب الحضارة، فإنه يسجل وعياً عميقاً بالتفرقة بين كتابة السير وتسجيل وقائع التاريخ. فهو في الأساس يهدف بكل سيرة على حدة إلى أن يرسم صورة غوذجية لفضيلة (أو رذيلة) ما رأى أنها متجسدة في هذه الشخصية أو تلك. من هنا جاء تركيزه على تعليم وسلوك الشخصية (Ethos) التي يترجم لها وإهتمامه الشديد بالحكايات النادرة، وحذفه المتكرر أو على الأقل تحويره للأحداث التاريخية. ومع أن هذه الأمور تعييه بوصفه مصدراً من مصادرنا التاريخية، إلا أنها هي التي جعلته مفضلاً لدى الأجيال التالية له، لأنهم وجدوه أقرب إلى قلبهم، كما إطلعوا عنده على دقائق وتفصيلات وأسرار شخصية إفتقدوها في كتابات المؤرخين الآخرين. هذا مع أن بلوتارخوس يدين بالكثير لبعض كتاب السير والمؤرخين السابقين عليه، إلا أن سيره في شكلها ومضمونها تعبر عن شخصيته وأفكاره هو ففيها قدر كبير من الأصالة والتميز. ويمر الشكل الخارجي العام لسيره بالمراحل التالية على الترتيب: الأسرة، التعليم، الوصول إلى السدرة ثم المهبط أو الانقلاب في الحظ (metabole). أما أسلوبه اللغوي فيمتاز بمعجمه المرن والهيمنة الكاملة على وسائله التعبيرية.

ولا يشك أحد في أن بلوتارخوس قد إطلع على التاريخ الروماني وألم بأسراره، إلا أنه لا يعكس ثقافة واسعة في الأدب اللاتيني. ففي "سيرة أنطونيوس" على سبيل المثال لا يشير إلى آراء كل من هوراتيوس وأوفيدوس وشيشرون وفرجيليوس في كليوباترا^(١٥). وقد يكون سبب تجاهل بلوتارخوس لمشل هذه الآراء أن معرفته باللاتينية لم تكن تمكنه من الإطلاع على مؤلفات هؤلاء الأدباء بسهولة.

ولقد بذل فقهاء العصر البيزنطي جهوداً ضخمة لجمع أعمال بلوتارخوس وشرحها والتعليق عليها، وذلك لأنهم مثل أهل العصور الوسطى أيضاً نظروا إليه على أنه بالدرجة

(١٥) أحمد عثمان: كليوباترا وأنطونيوس، ص ١٥٥-١٧٣.

الأولى مؤلف أخلاقى تؤدى كتاباته وظيفة تعليمية. ومن بين الفقهاء المشهورين الذين أولوا أعمال بلوتارخوس عناية فائقة الراهب ماكسيموس (القرن الثالث عشر الميلادى).

أما تأثير بلوتارخوس على عصر النهضة فلا حدود له. لقد كان بالنسبة لكتاب ومفكرى ذلك العصر كاتب سير بارع القص، يتحسس دوافع السلوك الإنساني وينفذ إلى أعماق الشخصية ويهتم بدقائق الأمور ويتمتع بسحر الأسلوب إلى جانب مهارة العرض الجذاب. لقد أيقن أهل عصر النهضة أنهم أمام مؤلف يتميز عن بقية الكتاب والمؤرخين الإغريق والرومان بهذا المنهج التحليلي والتشريح النفسى والمحاولة للذهاب إلى ما وراء الحدث البشرى، أى البحث عن الخلفية السيكولوجية للسلوك. وكان هذا الأمر بصفة خاصة هو ما يشغل بال الكتاب والمؤلفين فى عصر النهضة، كما أنه بالطبع يشد إنتباه أى مؤلف درامى والفرق بين فن كتابة السير وفن التاريخ هو أن الأول يحفل بالأحياء بينما يهتم الثانى بالأشياء، ومن ثم كان كاتب السير فننا يتعامل مع مواد أكثر خصوصية ويترك مظاهر الأشياء ليفذ إلى بواطنها، إنه لا يهتم إلا بكل ما هو داخلى. أما المؤرخ فهو بالمقارنة وبصفة عامة أكثر تعميما وسطحية. وإذا ذكرنا أن مفكرى عصر النهضة قد جعلوا الإنسان بؤرة نشاطهم وكتاباتهم، فهمنا لماذا كان بلوتارخوس كاتب سير عظماء الإغريق والرومان أقرب إلى قلوبهم من أى مؤرخ آخر.

كان بلوتارخوس المؤرخ الفنان على النقيض من سبقوه قد تحرر فى سيره من التقاليد والحدود وكسر كل القيود ودرس شخصيات أبطاله بموضوعية وحيدة مؤمنا بأنه لا يمكن فصل الطيب من الخبيث فصلا تاما، لأنهما متداخلان وعنصران يكمل كل منهما الآخر. ولعل هذا ما أعجب به كتاب المسرح فى عصر النهضة بصفة خاصة، إذ لاحظوا فى شخصيات سيره توازنا فريدا بين كل من الصفات الرديئة وتلك الطيبة. ولا يقدم لنا بلوتارخوس بطلا نقيما من كل شائبة طاهرا تماما وخالصا من كل إثم وبرئنا من كل ذلل، لا يصيبه عيب ولا تنقصه فضيلة. وإنما يصور كائنات بشرية معرضة للخطأ والصواب لأنها خليط من الخير والشر، وهذا دون شك ملمح درامى نضع أيدينا عليه فى كتابات بلوتارخوس.

ولقد ترجم جاك أميو Jacques Amyot (١٥١٣-١٥٩٣) الفرنسي "السير" عام ١٥٥٩ و "الأخلاقيات" عام ١٥٧٢. ثم نقل سير توماس نورث Sir Thomas North (١٥٣٥-١٦٠٣) ترجمة أميو من الفرنسية إلى الإنجليزية عام ١٥٧٩. والترجمة الأخيرة هي التي اتبعها شكسبير بدقة وهو ينظم مسرحياته الرومانية الثلاث "يوليوس قيصر" و "أنطوني و كليوباترا" و "كوروليانوس"، وفي المسرحية الأولى بالذات كان أكثر إلتصافاً برواية بلوتارخوس^(١٦). وجدير بالذكر أن فيليمون هوللاند (١٥٥٢-١٦٣٧) قد ترجم "الأخلاقيات" عام ١٦٠٣، وهي الترجمة التي يدين لها بالشئ الكثير كل من مونتاني (١٥٣٣-١٥٩٢) الذي كتب مقالاته على نخطها، ودرايدن (١٦٣١-١٧٠٠) وروسو (١٧١٢-١٧٧٨) وفرنسيس بيكون (١٥٦١-١٦٢٦). ومن المعروف أن السير البلوتارخية لعبت دوراً مهماً في خلق الجو الثقافي المهد للثورة الفرنسية. إلا أن نفوذ بلوتارخوس على الأدب الأوروبي بدأ ينحسر مع مطلع القرن التاسع عشر بسبب مازعمه أهل ذلك القرن من قصور في رؤية بلوتارخوس التاريخية لقد اعتبروا أن مواقفه الأخلاقية غير معقولة، بمعنى أنها لا تقدم متعة ذهنية، فصارت أعماله غير مرغوب فيها بين أناس يشكون ويشككون في كل شئ ساذج أو نابع من السليقة أو السجية، سواء أكان الأمر متعلقاً بالتاريخ أو الأخلاقيات. ومع ذلك فقد ظل - ولا يزال - بلوتارخوس يمتع قراءه ويفيدهم باعتباره منجماً وافر الكنوز من المعلومات القيمة عن العالم الإغريقي الروماني وواحداً من أبرز رجالات الأدب في القرن الأول الميلادي^(١٧).

(١٦) أحمد عثمان، الكلاسيكية في مسرح عصر النهضة، ص ٣٢٢-٣٤٧

(١٧) راجع الدراسات المذكورة في الكتاب التالي: أحمد عثمان، كليوباترا وأنطونيوس، ص ٤٩٩-٥١١.

D. Babut, Plutarque et le stoicisme. Paris 1969.

وراجع أيضاً.

C.P. Jones, Plutarch and Rome. Oxford 1971.

D.A. Russell, Plutarch. London 1973.

S. Humbert, "Plutarque, Alexandre et l'hellenisme", pp. 169-182), in S. Said (ed.) *Ελληνισμός* (E.J. Brill 1991).

٤- أريانوس أو كسينوفون الجديد

لعب أريانوس L.Flavius Arrianus دوراً بارزاً في الإدارة الإمبراطورية وحقق نجاحاً بوصفه كاتباً. سماه لوكيانوس، "قليل المدح للناس، روماني من الصف الأول، كرس حياته كلها للثقافة Paideia" ^(١٨).

ويصفه لوكيانوس كذلك بأنه تلميذ إبيكتيتوس Epictetus. وكان الناس في عصره يعتبرونه فيلسوفاً لا مؤرخاً. وعبر أريانوس نفسه عن شغفه بالصيد والقيادة والمعرفة Sophia ^(١٩). وفي مقدمة "رحلة الاسكندر عبر الريف" Anabasis Alexandrou يوحى لنا بأنها من نتاج الكهولة أو حتى الشيخوخة وبزهو بمكانته في عالم الأدب (logoi) لأنه يكتب عن أعظم قائد في التاريخ أي الإسكندر الأكبر. ويؤرخ معظم الدارسين هذا العمل والأعمال التاريخية الأخرى بالفترة التي غادر أريانوس فيها روما واستقر في أثينا.

ولد فيما بين عامي ٨٥ و ٩٠ م في نيكوميديا Nicomedia (الآن إسميت Ismet على الساحل الآسيوي الغربي لتركيا) في بيثينيا وانحدر من أسرة ثرية مرموقة. وفي سن العشرين (حوالي عام ١٠٨ م) غادر موطنه ليتابع محاضرات إبيكتيتوس في نيكوبوليس Nicopolis شمال غرب بلاد الإغريق. وانهمك في تسجيل مذكراته عن هذه المحاضرات، ومن ثم إلى هذه الفترة يعزى عمله الأول "محاضرات إبيكتيتوس" Diatribai أو Dialexeis. وهو يزعم أنها تسجيل حقيقي للمحاضرات أي أنها لم تلق أي تنميق أدبي، ويرجح أنها كتبت في العشرينيات من القرن الثاني الميلادي.

وكتب أريانوس كذلك "كتيبا" Eyncheiridion عن تعاليم إبيكتيتوس. وبقي لنا من أعماله الفلسفية الأخرى "عن السموات" (Peri Meteoron) وآخر "عن المذنبات" (Peri Kometon).

Lucian, Alexander 2.

(١٨)

Arr., Kyneg. 1, 4.

(١٩)

وفى العشرينيات بدأ أريانوس يطرق أبواب مجتمع السناتو، وكان قد ذاق طعم المناصب الإدارية فعمل مستشاراً لجايوس أفيدوس ليجرينوس C.Avidius Nigrinus حوالى عام ١١٠م ببلاد الإغريق وأظهر إعجابه بهادريانوس وشغل منصب البروقنصل فى بايتيكا Baetica، وبعد ذلك بوقت قصير صار قنصلا مكملا Consul suffectus ١٢٩-١٣٠م وقانداً legatus فى كبادوكيا ١٣١-١٣٧م.

وإلى هذه الفترة تنسب أعماله الثلاثة التالية "الإبحار حول البحر الأسود" Ektaxis Kata "Periplous Euxeinou Pontou و "المعركة ضد الآلانيين" (٢٠) Alanon و "فن التخطيط العسكرى" Techne Taktike ويؤرخ العمل الأخير بعام ١٣٦-١٣٧م. وهو يمدح هادريانوس ويمتدح قدرة الرومان الفائقة على تبنى التقنيات العسكرية لدى الشعوب التى يحاربونها

ومن أعماله التاريخية المبكرة "تاريخ بيثينيا" (Pithyniaka) وأهم منه "رحلة الاسكندر عبر الريف" (Anabasis Alexandrou) وهى تذكرنا بمؤلف كسينوفون "Anabasis". وهو يسعى إلى أن يكون هوميروس الاسكندر نثراً لا شعراً. وقد اعتمد فى الغالب على مصادر مكتوبة لا روايات شفوية. وعندما حاول أن يعتمد على الملاحظة الشخصية ورؤية العين وقع فى بعض الأخطاء. إذ قال إن تمثال مجموعة ليسيبوس Lysippos وهم الفرسان الذين سقطوا فى جرانيكوس Granicus تقف فى ديوم Dium^(٢١). والواقع أنها كانت قد نقلت من هناك إلى روما عام ١٤٨ ق.م على يد ميتيللوس المقدونى Metellus Macedonicus. أما مؤلف أريانوس "التاريخ الهندى" (Indike Historia) فهو مكتوب باللهجة الأيونية ويجمع مادة إثنوجرافية هندية نادرة^(٢٢). وله مؤلف بعنوان "مابعد الاسكندر" (Ta meta Alexandrou) وآخر بعنوان "التاريخ

(٢٠) الآلانيون Alani شعب آسوى فى جنوب شرق روسيا الحالية يختلط اسمهم على الناس مع الألبانيين.

(٢١) Arr., Anab. 1. 12, 4-5.

(٢٢) عن علاقة الإغريق بالهند على وجه العموم راجع.

البارثي" (Parthika) عرفناه من شذرات وملخصات أوردها فوتيوس Photius. ويغطي "ما بعد الاسكندر" السنوات من ٣٢٣-٣٢٢ ق.م وحتى عودة أنتيابتر إلى مقدونيا ويغطي "التاريخ البارثي" حروب تراجانوس في بارثيا.

يقول ثيمستيسوس Themistius وفوتيوس إن نجم أريانوس قد سطع في العالم الروماني بفضل ثقافته. ولقد كان رجلاً يهتم بما هو نظري وعملي لدى الإغريق والرومان^(٢٣).

٥- أبيانوس السكندري

ولد أبيانوس Appianos حوالي عام ٩٦م، وقضى حياة عملية ناجحة في وطنه الاسكندرية، مما مكّنه من الانتقال إلى روما لكي يدافع عن بعض القضايا أمام الأباطرة، وكان فرونتو^(٢٤) Fronto (١٠٠-١٦٦م) من أصدقائه، وحصل على حقوق المواطنة الرومانية.

ولقد ألف كتابه "التاريخ الروماني" Historia Romana أو بعبارة أدق "الرومانيات" (Rhomaika) باللغة الإغريقية. وهو في العادة يضحى بالتتابع الزمني والتاريخي للأحداث في سبيل تتبع الفتوحات الرومانية والحملات العسكرية إقليميًّا وجغرافيًّا. وهو يشغل كثيرًا عن أحداثه التاريخية بالأوصاف الإثنولوجية والاستطرادات العرضية. وهو يبدأ تاريخه من العصور المبكرة حتى إعتلاء فيباسبانوس العرش (٧٠-٧٩م) ويقع هذا التاريخ في ٢٤ كتابًا بقي لنا منها أحد عشر كتابًا، منها الكتب ١٣-١٧ وهي التي تتناول الحروب الأهلية حتى عام ٣٤ ق.م ابتداءً من الحرب بين ماريوس (١٥٧-٨٦ ق.م) وسلا

(٢٣) P. A. Stadter, "Flavius Arrianus", the New Xenophon", GRBS 7 (1967), راجع، pp. 155-161.

Idem, "Xenophon in Arrian's "Cynegeticus", GRBS 17 (1976), pp. 157-167.

Idem, Arrian of Nicomedia. Chapel Hill 1980.

R. Syme, "The career of Arrian", HSCPh 86 (1982), pp. 181-211.

(٢٤) عن فرونتو راجع: أحمد عثمان: الأدب اللاتيني العصر الفضي، ص ٢٤٥-٢٤٨

(١٣٨-٧٨ ق.م) فى أوائل القرن الأول ق.م. ومما يؤسف له أن الكتب من ١٨-٢١ وهى التى تتناول فتح مصر على يد أوكتافيانوس قد فقدت وعلى أية حال فىمكننا بدراسة الكتب الباقية من هذا المؤلف أن نتأكد من أنه كان أحد المخلصين للإمبراطورية الرومانية الداعين لسياستها "الإمبريالية". ومع ذلك فلقد ابتزع أنطونيوس من هذا الكاتب المتحيز قدرا لا يستهان به من الحياد النسبى. فيكفى أنطونيوس أن أبيانوس لم ينتقده بمرارة، وإنما عزى فشله الذريع إلى ذكاء كليوباترا وحيلها الخداعة وقدرتها التى فاقت قدرات أنطونيوس. ومع أن رواية أبيانوس للأحداث لا تحلو من عيوب وفجرات بحيث لا يمكن الاعتماد عليها اعتمادا كليا إلا أن المؤرخ المحدث لا يستطيع أن يستغنى عنها تماما. فهى بطريقة غير مباشرة تمدنا بفيض من المعلومات المفيدة لا عن الأحداث، وإنما عن الكتاب والمؤرخين السابقين على أبيانوس والذين كانت أعمالهم مصدره الرئيسى ولكنها لم تصل إلينا كاملة.

يعترف أبيانوس السكندرى أن عمله "التاريخ الرومانى" يعالج موضوعا سبقه إليه كتاب إغريق ورومان كثيرون، فبعد كتاب العصر الأوغسطى وإبداعاتهم عن "تاريخ العالم" جاء ديودوروس ونيكولاوس وسترابون. ومع ذلك فليس هناك تاريخ مفصل بالإغريقية عن نشأة روما بغض النظر عن العمل المفقود الذى وضعه خاراكس Charax من برجامون فنصل ٤٧م بعنوان "التاريخ الإغريقى والإيطالى".

يشكو أبيانوس من أن الإطار الحولى يقطع تسلسل قصة روما وتعاملها مع مختلف شعوب الأرض، ومن ثم يعوق سبيل التقويم الصحيح لضعف أو معاناة الشعوب وفضيلة أو حسن حظ روما. وأخذ أبيانوس على عاتقه أن يحل كل المشكلات التى واجهت من سبقوه إلى الكتابة عن روما. فيبدأ بتأسيس روما والعصر الملكى، ويتناول أعداء روما ولاسيما هانيبال ومينريداتيس ثم الحروب الأهلية ما بين اغتيال جراكوس ١٢٢ ق.م حتى أكتيوم ٣١ ق.م. ويرى أن ضم مصر ولاية رومانية هو الذى فتح الطريق أمام أوغسطس ليصبح "الزعيم الأول"

Priniceps ٢٧ ق.م. وهو لا يخفى اهتمامه الجارف بتاريخ وطنه مصر، ويتحدث عن البطالة على أنهم "ملوكى" أى ملوك بلده. وبعد ذلك يتحدث عن المائة سنة التالية لموقعة أكتيوم ولاسيما حملات داكيا وبلاد العرب.

ويرى أبيانوس أنه بكتابة التاريخ على هذا النحو الذى اتبعه يسهل فهم قصة روما. ومن قراءة ما بقى لنا من مؤلفه نرى أنه محق بعض الشيء فيما زعم. بل بوصفه إغريقيا يكتب عن روما يقدم لنا أحيانا بعض المعلومات التى قد لا تتوافر للمؤرخين الرومان مثل ما قاله هوميروس عن بيثينيا واهتمام ميثريداتيس بالثقافة الإغريقية. يضاف إلى ذلك أنه يقدم لنا صورة روما كما رآها أهالى الولايات المقهورة^(٢٥).

٦- باوسانياس مرشداً أثرياً وسياحياً:

ولد باوسانياس Pausanias فى العقد الأول والثانى من القرن الثانى الميلادى ربما فى ليديا، يعد عمل باوسانياس "وصف هيلاس" *Periegesis Hellados* المكتوب فى عصر ماركوس أوريليوس هو التغطية الشاملة الوحيدة التى وصلتنا من العالم القديم عن بلاد الإغريق وآثارها. وباوسانياس رحالة وجغرافى جاب آفاق الامبراطورية الرومانية من فلسطين ومصر إلى إيطاليا وروما، ولكنه ساح فى بلاد الإغريق بصفة خاصة. فى القرن التاسع عشر قسم النقاد هذا المؤلف إلى ثمانية كتب موزعة حسب المناطق الإغريقية. وفى القرن العشرين وبفضل التقدم الهائل الذى حققه علم الآثار أصبح باوسانياس المرشد والدليل المعتمد، الذى لا يمكن الاستغناء عنه فى تحديد طبوغرافية المواقع الأثرية وفى التعرف على أعمال النحت والعمارة. بعبارة أخرى عاد هذا العمل ليكون كما أراد له المؤلف أصلاً أى "الدليل الأثرى والسياحى". ويبدو أن هذا المجال كان معروفاً وتناوله الأقلام من قبل. ولكن باوسانياس قد تميز بالاعتماد على جولاته العريضة مع قراءاته الواسعة. ويغطى فى مؤلفه وصف أتيكا وميجارا (الكتاب الأول) وأرجوليس (الثانى) ولاكونيا (الثالث) وميسينيا (الرابع) إيليس وأوليمبيا (الخامس والسادس) وأخايا (السابع)

(٢٥) راجع الرسالة التالية:

T.J. Luce, *Appian's Exposition of the Roman Constitution*. Diss Princeton 1958.

وأركاديا (الثامن) وبويوتيا (التاسع) فوكيس ودلفي (العاشر). وهو يعرض موجزاً لتاريخ كل منطقة ثم طبوغرافيتها ويتناول قدراً من عادات وتقاليدها وأساطيرها، وجاء وصفه للمناظر الطبيعية خلافاً. وأثبتت الحفريات الأثرية الحديثة دقته وأمانته، أما تذوقه للأعمال الفنية فلا مثيل له.

وعلى أية حال فهو يذكرنا بالاستطرادات عند هيرودوتوس وثوكيديدس، وهو مثل بقية الإغريق تحت ظلال الامبراطورية الرومانية يشعر بالحنين للماضي التليد والتاريخ المجيد لبلاده. يقول باوسانياس (3، 35، 4) "في حدود ما نعلم لم يوجد شعب ازدهر في ظل الديمقراطية مثل شعب أثينا، الذي بلغ أقصى درجات الازدهار في ظلها" (٢٦).

٧- ماكسيموس الصوري :

يظهر ماكسيموس الصوري (Maximos Tyrios) بعض سمات ديوخريسوستوموس - الذي سنتحدث عنه في الفصل التالي - وغالباً ما يعتبر ماكسيموس الصوري نفس الشخص الذي أهدى إليه أرتيودوروس مؤلفه "تفسير الأحلام" أي كاسيوس ماكسيموس Cassius Maximus بينما يعتبره يوسيبوس (Eusebius (Ol. 232 أنه كلاوديوس ماكسيموس Claudius Maximus معلم الامبراطور فيروس Verus في الرواقية ويمكن القول بصفة عامة بأنه عاش فيما بين ١٢٥ و ١٨٥ م. وهو بصفة عامة أيضاً أفلاطوني ولقد حاضر في روما إبان حكم كومودوس، ولا يوضع بين صفوف السرفسطانيين الجدد. ووصلتنا شهادات عديدة على مواهبه الخطابية. وبقيت لنا منه ٤١ محاضرة *Dialexeis* وهي سهلة وسلسلة للأذن والعقل معاً. فأسلوبه يستهدف البساطة *apheleia* ويتجنب الجمل الطويلة، ويسعى إلى الرشاقة والجمال (*kallos*). ويوازن ماكسيموس بين الجمل القصيرة (*cola*) بالإقاعات والأصوات المصاحبة، مما يخلع على خطبه الحيوية وسحر

الإنسياب الطبيعي. ينثر في خطبة فيضاً من التساؤلات والصيغ التي تساعد على تطوير مجادلاته البرهانية ومع ذلك فهو دارس وعارض لأفكار الغير أكثر من كونه مفكراً أصيلاً. فهو يقدم موضوعات مدروسة من قبل، بل ومقتولة بحثاً. ولكنه يحاول أن يجعل منها قراءات جذابة وممتعة لجمهوره، فيستخدم الصور الشعرية *eikones* المستمدة من الحياة اليومية، ويضرب الأمثلة من الأدب الكلاسيكي المعروف لشرح الآراء الفلسفية. ومن المسائل التي تعرض لها ما إذا كانت الفضيلة ضرباً من المهارة، وما هو هدف الفلسفة. ما الذي يميز بين الأصدقاء والمتعلمين. وتقع قيمته الأكبر في توثيقه لحماس العصر لهوميروس وأفلاطون أكثر من إسهامه هو شخصياً حتى في مجال الأفلاطونية. لقد استمعت إليه الصفوة المثقفة في روما وهو يلقي محاضراته في الأيام الستة المتتالية لدى زيارته الأولى لروما فأعجبت به، ولا سيما عندما تناول مسألة علاقة المتعة بالفضيلة^(٢٧).

٨ - هيروديانوس الصوري

كان هيروديانوس *Herodianos* على نقبض كاسيوس ديو - الذي ستحدث عنه بعد قليل -، إذ كان من أسرة مغمورة ويعتبر من خارج المجتمع الذي يتحدث عنه أي روما وإمبراطوريتها. ازدهر فيما بين ١٨٠ و ٢٣٨ م ولقد انحدر من سوريا أو أناضوليا. وليس هناك ما يساعدنا على القول بأنه تمتع بالمواطنة الرومانية، أو أنه تقلد مناصب عليا، قبل أن يهب كراكلا المواطنة للجميع عام ٢١٢ م. كتب "تاريخ الإمبراطورية بعد ماركوس" (*Tes meta Markon Basileias historiai*) ويقع في ثمانية كتب ويغطي تاريخ روما من ماركوس أوريليوس (١٦١ - ١٨٠ م) حتى جورديانوس الثالث (٢٣٨ - ٢٤٤ م). وفي عمله هذا يستغرق في التفاصيل والأوصاف والعواطف ويشرح بكتاب العصر البيزنطي.

(٢٧) لازالت الدراسات قليلة عن هذا المفكر ماكسيموس الصوري راجع:

G. Soury, *Aperçus de philosophie religieuse chez Maxime de Tyr, Platonicien éclectique*. Paris 1942.

J.F. Kindstrand, *Homer in der Zweiten Sophistik*. Uppsala 1973.

J.L. Koniaris, "On Maximus of Tyre" *Zetemata* (1) *Class Anti.* 1 (1982), pp. 87-121.

ولقد ألفه كما يقال لتخليد الألعاب التي أقامها الامبراطور فيليب العرسى ٢٤٨م وهي عام الذكرى الألفية لتأسيس روما^(٢٨).

٩- كاسيوس ديو

هو ابن كاسيوس أبرونيانوس Cassius Apronianus حاكم كيكيا ودالماتيا ولد كاسيوس ديو Cassius Dio أو (Claudius Cassius Dio Cocceianus) لأسرة مرموقة في نيكايا Nicaea في ولاية بيشينيا، حيث تمتعت الأسرة بحقوق المواطنة وبصلات طيبة مع الطبقة العليا الرومانية. وأصبح عضواً في مجلس الشيوخ في عصر كومودوس كتب سيرة لأريانوس واكتسب رضا سبتيموس سيفيروس عندما ألف مقالا يفسر به الأحلام والعلامات التحذيرية التي خيمت على فترة صعود سيفيروس إلى العرش. كان استقبال سيفيروس الحافل لهذا المقال حافزاً خلصه من آه ديو، حيث تلقى نصيحة بأن يكتب تاريخ الحروب والصراع الأهلى الذى خرج منه سيفيروس منتصراً. وتطورت الفكرة إلى أن شرع يكتب تاريخ روما كله Rhomaika في ٨٠ كتاباً على أن تكون هذه الفترة جزءاً منه وصلت منها الكتب ٣٦-٥٤ كاملة. وتنتهى الأحداث التى يؤرخ لها عام ٢٢٩م حين كان هو نفسه قصلاً للمرة الثانية. ويقول ديو إنه قضى عشر سنوات فى جمع المادة وإثنتى عشر عاماً أخرى فى صياغتها (72. 23-5)^(٢٩).

١٠- إيليانوس ورسائله الريفية

لا نعرف تاريخ ميلاد إيليانوس (Claudius Aelianus) ولكن ربما ولد عام ١٦٥م أو ١٧٠م وهو يعتبر روما موطنه، ويقال إنه من براينستي Praeneste حيث عمل كاهناً وهو تلميذ باوسانياس من قيصرية ومن المعجبين بهيروديس ومات عام ٢٣٥م.

(٢٨) راجع:

G.W. Bowersock, "Herodian and Elagabalus", YCLS 24 (1975), pp. 229-236.

G. Alföldy, "Herodian's Person", Anc. Soc. 2 (1971), pp. 204-233.

F. Millar, A Study of Cassius Dio. Oxford 1964.

(٢٩) راجع:

C. Letta, "La Composizione dell'opera di Cassio Dione: Cronologia e sfondo storico-politico", Ricerche di storiografia Antica, (Pisa 1979), pp. 117-189.

يرى آيليانوس كما ورد عند فيلوستراتوس^(٣٠) أن حفلات إلقاء الخطب لا تتناسب مع موهبته. ولكن مؤلفه "متفرقات تاريخية مختلطة" Poikile Historia و "خصائص الحيوانات" Peri Zoon idiotetos تشهد أن موهبته التاريخية محدودة كذلك. في العمل الأول يحكى حكايات من التاريخ الحقيقي، السياسى والثقافى، بهدف الإدهاش وليس بهدف التوثيق، دون أن تكون هناك أية قاعدة متبعة فى الاختيار والترتيب. أما العمل الثانى عن الحيوانات فيتسم بهذه السمات نفسها، ولكنه يبدأ بمقدمة يتضح منها ومن الخاتمة أن آيليانوس فيلسوف رواقى يسعى إلى تثبيت القواعد الأخلاقية حتى فى خارج نطاق الإنسان أى فى عالم الحيوان. ولكن قيمته الأكبر هى أنه حفظ لنا آراء بعض الفلاسفة الجاديين فى التاريخ الطبيعى. ولكن انتباهه يتركز حول العجائب أو الظواهر غير العادية معتمداً على هيرودوتوس وعلى مؤلف فليجون Phlegon "العجائب" Thaumasia^(٣١). وندهش عندما يحاول آيليانوس أن يربط نفسه - على الأقل تلميحاً - بثوكيديديس فى المقدمة ويصف عمله بأنه وضع ليكون "كنزاً لا يمكن إهماله".

وفى هذه المقدمة يقول آيليانوس إنه صاغ هذه المادة بلغة عادية غير تقنية (synthes lexis) - وهى عبارة صادقة، فأسلوب آيليانوس بعيد عن التقنيات ومستغرق فى الأتيكية والتركيبات اللغوية البسيطة. فهى جمل قصيرة لا تتصل مع بعضها البعض إلا بوسيلة المشتركة اللغوية. وهى جمل سريعة ولكنها تسير على وتيرة واحدة وتفتقر إلى التنوع والخيوية

ولكن رسائل آيليانوس المسماة "رسائل ريفية" Agroikikai epistolai أكثر قابلية للقراءة. ففيها يكسب الكاتب تعاطفنا مع ميله للحياة فى الريف وامتداحه للريف الأتيكى بصفة خاصة وجاء فى إحدى هذه الرسائل:

"ومن ثم لا تحتقر الفلاحين ففيهم حكمة من نوع ما، وهى حكمة لا يعبرون عنها

Philostr., V.S. 2.31. (624).

(٣٠)

F.G. H. 11 / B 257 F 36.

(٣١)

بصريح القول، ولا يغلفونها بأساليب بلاغية، ولكنها تدرك من صمتهم وتؤكد فضائلها من خلال الحياة نفسها. وإذا جاءتك كلماتي هذه في رسائلي إليك تم عن حكمة أكبر مما يمكن أن يثمرها الريف، فلا تتعجب فنحن فلاحون لسنا من ليبيا أوليديا ولكننا من أثينا".

وهذه بالطبع لعبة مكشوفة لأن آيليانوس جاء من روما، ويزعم أنه لم يغادر إيطاليا قط، مع أنه يؤكد رؤيته لتور بخمس أرجل في الاسكندرية! ولكن الفلاحين في رسائله يأخذون موضوعاتهم من الكوميديا الأتيكية ويشيرون إلى مؤلفين إغريق كلاسيكيين كثيرين. ولو أن "الرسائل الريفية" هي كل ما بقي لنا من آيليانوس لكانت فيها الكفاية لتخليد اسمه في الأجيال التالية^(٣٢).

١١- جالينوس حكيم الطب

ولد جالينوس Galenos في أوغسطس - سبتمبر ١٢٩م في برجامون لأسرة مسورة، تعلم في أزمير وكورنثة والإسكندرية. عمل طبيباً للمبارزين في برجامون ١٥٧-١٦١م وفي روما ١٦٢-١٦٦م. زار ليمنوس وقبرص وسوريا كويلي Syria Koele. عمل طبيباً للإمبراطور كومودوس دمرت معظم كتبه في حريق عام ١٩٢م ومات عام ١٩٩م. يذكر ابن أبي أصيبعة في "عيون الأنباء" مقابلة بينه وبين الاسكندر الأفروديسي، وربما جاءت هذه الرواية من هجوم الاسكندر الأفروديسي المتكرر على جالينوس

يعد جالينوس دون شك أعظم طبيب إغريقي بعد هيبوكراتيس (أبقراط). وهو بالقطع كذلك أغزر المؤلفين إنتاجاً في عصره ففي طبعة كون Kühn القديمة تملأ مؤلفات جالينوس إثنين وعشرين مجلداً. وقد زادت الآن هذه المجلدات بعد نشر الترجمات العربية التي إكتشفت مؤخراً. وحتى بمعايير القرن الثاني الميلادي كان جالينوس يمثل أعجوبة،

(٣٢) راجع G. Carugno, "Il "Misanthropo" nelle Epistole rustiche di Eliano", GIF 1

(1948), pp. 110-113.

L.L. Thyresson, "Quatre lettres de Claude Elien inspirées par le "Dyskolos" de Menandre", Eranos 62 (1964), pp. 7-25.

ورغم أن شهرته في العالم القديم تقوم على إنجازاته الطبية، إلا أنه كان يعتبر نفسه فيلسوفا وفقهيا إلى جانب كونه طبيا. وفي أواخر سني حياته شعر جالينوس بضرورة أن يضع قائمة بأعماله الصحيحة *De libris propriis*. وفي بداية هذه القائمة ويقول مبررا ذلك "لاحظت في منطقة ساند لاريوم *Sandalarium* - حيث معظم بائعي الكتب في روما - أن بعض الناس يتشككون ما إذا كان هذا الكتاب أو ذاك من تألفي أو من تأليف غيري". وفي الجزء المبكر من عصر ماركوس أوريليوس ألقى جالينوس سلسلة من المحاضرات في روما عن التشريح مع تقديم أمثلة إيضاحية، ولم ينازعه أي سوفسطائي معاصر في حجم الإقبال على محاضراته من قبل جمهور المثقفين.

يحكى أن والد جالينوس وكان معمارياً يعمل في برجامون رأى فيما يرى النائم أن ابنه الصبي الصغير لابد وأن يتعلم الطب والفلسفة. وبالفعل كانت برجامون من الأماكن المثالية لهذين العلمين. فكانت هناك مجموعة من البارزين الملحقين بالكاهن الأعظم لآسيا، وكانت المدرسة الطبية هناك تملك فرصة الإزدهار بسبب توافر حالات الجروح والبرص وجثث الموتى. كما عاش الفلاسفة في معبد أسكليبيوس لمزاولة التعليم. وتلقى جالينوس التعليم في المدارس الفلسفية الأربع المنتشرة آنذاك وهي الأفلاطونية والأرسطية والأبيقورية والرواقية. وذلك بالضبط ما أتاح له أن يكون إثنائيا طوال عمره. وهذا أيضاً ما جعله أكثر تسامحاً مع الديانة المسيحية الوليدة، حيث كانت إستقامة سلوك أتباعها تقربهم من النموذج الفلسفي المثالي الذي يؤمن به. يضاف إلى ذلك أن نزعة وحدانية تزدادها وهناك في كتاباته، فهو يؤمن بالغائية. ويمثل التشريح عنده تمجيذاً وتقديساً للإله الخالق وهو يؤمن برسالة العلم الخالد *scientia aeterna*. ولعل هذا كله ما يفسر شهرته في العالم العربي الإسلامي.

وبالنسبة للتاريخ الأدبي فإن جالينوس يدخله من باب التعليقات النقدية. فكتب دراسات عن مفردات يوربيديس وأريستوفانيس، وهي أعمال مفقودة الآن، ولكن الإختيار في حد ذاته يثير الاهتمام. ذلك أن معاصري جالينوس أولوا عنايتهم بالنثر الكلاسيكي أكثر من الشعر. ويوحى أسلوب جالينوس نفسه في الكتابة بأنه يتمتع بحس أسلوبى رفيع، كما

أن الدقة في وصفه التشريحي زادت من رفاهة هذا الحس اللغوي. وعلى الرغم من أن موضوعاته علمية تقنية، فإن ذلك لا يحول بين دخول جالينوس عالم الأدب، فله أسلوبه الخاص والتميز بحيث يمكن التعرف عليه من أول وهلة.

لقد رأى جالينوس في أريستيديس - الذي سنتحدث عنه في الفصل التالي - رجلاً له روح غير قابلة للترويض، فهي التي انتصرت على جسده الضعيف الذي تلاشى رويداً رويداً. ورأى في لوكيانوس - سيأتي حديثنا عنه في الفصل التالي - مهزراً مكاراً يجد المتعة في إحراج وإرباك أناس جادين. وهذا الحكم النقدي كان له تأثير توجيهي على رؤية الأجيال التالية للأدب الإغريقي في الإمبراطورية الرومانية والعصر البيزنطي.

وفي حديث جالينوس عن أعماله يكمن نوع من الترجمة الذاتية. ومن أعماله التي وصلتنا هناك عمل يحمل عنوان "فن التكهن" أو "تقدير مسار الحالات المرضية" *Peri tou progignoskein*. ووظف هذا العمل مع عمل آخر بعنوان "عن التشيع ووصف حياته هو نفسه" *Peri diaholes en hoi kai peri tou idiou biou* يضمنان لجالينوس مكاناً بين كتاب الزاجم الذاتية القدامى. وهدفه الرئيسي في الترجمة الذاتية هو الدفاع عن نفسه أمام هجمة الحساد وضغائنهم، وهذا ما يتضح أكثر وأكثر من عنوان العمل الثاني "عن التشيع" (٣٣).

- V. Nutton, "Galen and medical autobiography" PCPhS. n.s. 18 (1972), (٣٣) pp. 50-62.
cf. C. Misch, History of Autobiography in Antiquity. London 1950, pp. 328-352.
R. Walzer, Galen on Jews and Christians. Oxford 1949
P.L. Donini, "Motivi filosofici in Galeno" PP 194 (1980), pp. 330-370.
V. Nutton (ed), Galen, Problems and Prospects. London 1981.
A. Cameron, "The Eastern Provinces in the 7th Century A.D. Hellenism and the Emergence of Islam", pp. 287-314 in S. Said (ed.) *Ελληνισμός* (E.J. Brill 1991).

ونوقشت في جامعة القاهرة رسالة الماجستير التالية:

إيمان حامد: دراسة مقارنة لفكر جالينوس الأخلاقي في المصادر الإغريقية والترجمات العربية. كلية الآداب

- جامعة القاهرة ١٩٩٧.

الفصل الثالث

السوفسطائية الثانية

١- فيلوستراتوس وسير السوفسطائيين الجدد:

فى القرن الثانى وبدايات الثالث الميلادى اكتسب بعض الخطباء شهرة فائقة لا مثيل لها فى السابق. واحتشد لهم جماهير من الناس للإستماع إلى خطبهم فى حفلات خاصة بالإلقاء declamatio. ولقد أحيا هؤلاء الخطباء الأسطورة والتاريخ الإغريقين وعرفت حركتهم باسم "السوفسطائية الثانية" فهم نتاج تراث طويل مستمر ولم ينقطع. فالمعارك الهيلينستية التى احتدمت حول الأسلوب "التيكى" الواضح والأسلوب الزخرفى "الآسيوى" فى الخطابة تنهض دليلاً على استمرار التراث الخطابى وامتداده من العصور الكلاسيكية إلى عصر الامبراطورية الرومانية. وما يعطى أهمية للسوفسطائيين الجدد ليس ما يقدمونه فهم لم يقدموا جديداً، وإنما ما حققوه من نجاح وازدهار بين الناس. فلقد جمع بعضهم الثروات الطائلة، واستطاع آخرون أن يحصلوا على صداقة ذوى النفوذ والحاه، حيث كانوا مستشارى الأباطرة وأهل ثقتهم. وازدهرت حفلات الإلقاء التى أقيمت لهم بالمعجبين وامتلات مدارسهم بالرواد والمريدين.

ولد فيلوستراتوس Philostratos أو فلافيوس فيلوستراتوس Flavius Philostratos فى عصر ماركوس أوريليوس (١٦١-١٨٠م) فى جزيرة ليمنوس. يسمى أحيانا فيلوستراتوس الثانى حيث يوجد من حمل هذا الاسم من قبل، وأحيانا أخرى يسمى فيلوستراتوس الأكبر تمييزاً له عن مؤلف "الصور" (Imagines (Eikones الذى يحمل نفس الاسم. على أية حال تلقى فيلوستراتوس العلم فى أثينا وروما على أنتيباتر Antipater من هيرابوليس Hierapolis معلم أبناء سبتيوس سيفيروس (١٩٣-٢١١م). ورافق تلاميذ هروديس أتيكوس ولاسيما بروكلوس Proclus من نوقراطيس وهيبودروموس Hippodromos من لاريسا Larissa ودميانوس Damianos من إفيسوس Ephesus. وانضم لدائرة الإمبراطورية يوليا دومنا الثقافية كما سنرى. وبعد

ذلك ألقى هو نفسه الدروس في أثينا في نفس الوقت مع أبسينيس Apsines من جادارا، وتزوج أوريليا ميليتيني Aurelia Melitine، وحوالي عام ٢٠٥ م صار مواطناً أثينياً وقائداً. ومات فيلوستراتوس في عصر فيليب العربي (٢٤٤-٢٤٩ م).

كان فيلوستراتوس هو الذى أطلق على هؤلاء الخطباء ذائع الصيت فى عصره إسم "السوفسطائية الثانية". فلقد نظر من نافذة عصر سيفيرس الكسندر (٢٢٢-٢٣٥ م) على المشهد السوفسطائى فى العصر الإمبراطورى، وكتب سيراً لمعظم أبطال هذا المشهد. ومما لا شك فيه أن "سير السوفسطائيين" - (Bioi Sophiston) وتقع فى كتابين - وألفت بعد عام ٢٢٢ م - وهى تحفل بفيض من المعلومات المباشرة عن المجتمع الرومانى. وفى نهاية مؤلفه يذكر فيلوستراتوس ثلاثة سوفسطائيين من عصره كانوا من أصدقائه المقربين ومن بينهم فيلوستراتوس من ليمنوس (يبدو أنه أحد أقربائه) ونفهم من أحد أعماله أنه كان من بين أعضاء الصالون الثقافى للإمبراطورة (السورية) يوليا دومنا Julia Domna زوجة الإمبراطور سيطيموس سيفيروس. ومع عدم ثقتنا فى المعلومات الواردة فى "سير السوفسطائيين" إلا أنها لا تقدر بثمن من حيث أنها تعطينا فكرة عن ذوق الأرستقراطية الإغريقية تحت الحكم الرومانى.

يزين فيلوستراتوس "سير السوفسطائيين" بمصاييح الحركة السوفسطائية الأولى وبأسماء بعض الفلاسفة الكلاسيكيين الآخرين. وهذا ما سمح لفيلوستراتوس أن يناقش بعض هذه الشخصيات، وكذا شخصيات من عصره مثل ديو خريستوموس من بروسا Prusa (وستحدث عنه فى الصفحات التالية) وفافورينوس Favorinus. كان فهم فيلوستراتوس لموضوعه ينقصه الكثير لكى يكتمل، ولكنه نجح فى تسجيل بعض الظواهر المهمة فى الخطابة الإغريقية فى ذلك العصر المتأخر.

ينتهى الكتاب الأول من "سير السوفسطائيين" بتقرير مطول عن بوليمو Polemo، الذى استحق هذه المعاملة الخاصة بسبب شهرته وتأثيره العظيمين. كان بوليمو خبيراً فى علم معرفة الشخصيات أو الفراسة على نحو لا يقل فى مستواه عن خبرته فى الخطابة.

وبقيت لنا منه خطبتان ومقالان في الفراسة (والأخير بقي فقط في ترجمة عربية) ^(٣٤).

أما الكتاب الثاني والأخير من "سير السوفسطائيين" فيدور حول هيروديس أتيكوس Herodes Atticus. والعمل كله مهدي إلى شخص يزعم أن نسبه يعود إلى هيروديس أتيكوس، كما يقول فيلوستراتوس في المقدمة. وهذا الشخص كان من المتوقع أن يصبح إمبراطوراً، إنه أنطونيوس جورديانوس Antonius Gordianus.

في البداية حظي فيلوستراتوس برعاية وحماية يوليا دومنا، فبذل أقصى ما في وسعه لإرضائها. وفي "سير السوفسطائيين" أشار فيلوستراتوس لعمله الآخر المبكر عن أبولونيوس من تيانا (Ta eis Apollonion) وهو مغامر من كابادوكيا يبدو أن الإمبراطورة وابنتها كاراكالا قد أعجبا به. بل وكانت الإمبراطورة هي التي أوحى بالموضوع إلى فيلوستراتوس، وربما لم يستكمله إلا بعد وفاتها عام ٢١٧ م لأنه لا يحمل إهداء إليها. ولقد أهدي كاراكالا محراباً لأبولونيوس من تيانا عام ٢١٥ م.

وتحمل "سيرة أبولونيوس" بما فيها من حوادث وتفاصيل عن بلاد غريبة وأحداث عجيبة شبهها بالأدب الروائي الإغريقي الذي سنتناوله في الفصل الخامس من هذا الباب. كما تبشر هذه السيرة بسير القديسين فيما بعد. ويدور الجدل حديثاً حول مدى صدق ما يرد في هذه السيرة. ويزعم فيلوستراتوس أنه حصل على مذكرات ديميس Damis من نينوى Nineveh حيث كان رفيقاً مخلصاً له. ولو أن قصة مماثلة عرفت في الهند باسم Apalunya and Damisa ^(٣٥).

(٣٤) Scriptores (وهي عن معركة ماراثون) (1873) ed. Hinck Polemonis Declamationes

Physiognomonia, ed. Foerster, Vol. 1

V. Bhattacharya, *The Agamasastra of Gaudapada*. Calcutta 1943, Ixxii-Ixxiv. (٣٥)

F. Grosso, "La vita di Apollonio di Tiana come fonte storica" ACME 7 (1954), pp. 333-64.

F. Lo Cascio, *La forma letteraria della vita di Apollonio Tianeio*. Palermo 1974.

Idem, *Sulla autenticità della epistola di Apollonio Tianeio*. Palermo 1978.

E.L. Bowie, "Apollonius of Tiana: tradition and reality", ANRW II, 16.2 (1978), pp. 1652-99.

ونلمس تأثير كاراكللا وأمه على فيلوستراتوس مرة أخرى فى عمله "البطل" Heroicus حيث نرى تاجرا فينيقيا وعاملاً فى كرمة يتحاوران حول وجود الأبطال القدامى فى العالم المعاصر، مما يوحى باستمرارية تأثير ملاحم هوميروس، وهذا ما يدعمه وجود نص عن الحرب الطروادية ينسب إلى ديكتيس من كريت Dictys Cretensis^(٣٦).

ومن أعمال فيلوستراتوس الأخرى نشر إلى مقال عن الألعاب الرياضية peri gymnastikes ورسائل Epistolai وبعضها من الرسائل القرامية. يتناول معظمها الحب المثلى، وبعضها عبارة عن رسائل حب عفيف وتوجه إحدى هذه الرسائل إلى يوليا دومنا نفسها. وهناك كتابات عبارة عن وصف لبعض الرسوم Eikones=Imagines. بالإضافة إلى المحاورة سألقة الذكر بعنوان هيرويكوس Heroikos التى تتناول عبادة البطل بروتيسيلوس Protesilaus (وإن كانت تنسب إلى مؤلف آخر كما أسلفنا). وهذا كله يدل على تنوع موهبة فيلوستراتوس وتعدد اهتماماته. ولقد أسهم إسهاماً ملموساً فى إضاءة القرنين الثانى والثالث الميلاديين^(٣٧).

(٣٦) راجع أحمد عثمان: الكلاسيكية فى مسرح عصر النهضة، ص ٣١٢-٣١٣.

H.J. Rose, *Outlines of Classical Literature for the Students of English*. London Methuen 1959, pp. 216-217.

فقد نسب إلى ديكتيس وضع عمل يسجل أحداث الحرب الطروادية وكتب باللغة الإغريقية. ثم شاعت ترجمته اللاتينية على يد لوكيوس سيپتيميوس (Lucius Septimius) إبان القرن الرابع الميلادى. ولاقت هذه الترجمة قبولا وذبوعا فى العصور الوسطى التى حفظتها من الضياع، حتى وصلت إلى أيدي المدارس الحديثة. ومن مقدمة هذه الترجمة علم أن ديكتيس من مواليد مدينة كوموس (تسمى الآن هيراكليون) بجزيرة كريت، وأنه هو الذى اصطحب أيدومينيوس - حفيد الملك الأسطورى للجزيرة أى مينوس - إلى الحرب الطروادية. وعثر مؤخرا على بردية فى تيبونيس Tebtunis (أى "أم البرجات" حالياً وتقع فى محافظة الفيوم) وتحوى شذرة إغريقية من مؤلف ديكتيس هذا، ويرجح أن تاريخها يعود إلى القرن الثانى الميلادى.

(٣٧) راجع الدراسات الحديثة التالية:

رأفت عبد الحميد: الفكر المصرى فى العصر المسيحى، دار قباء (القاهرة)، ٢٠٠٠.

T.D. Barnes, "Philostratus and Gordian" *Latomus* 27 (1968), pp. 581-597.

G.W. Bowersock, "The biographer of Sophists" in *Greek Sophists in the Roman Empire*, Oxford 1969, pp. 1-16.

٢- ديوجريسوستوموس الفيلسوف الأخلاقي:

لم يكن ديوس من بروسا Prusa (أوتيتوس فلافيوس كوكسانوس ديوس T.Flavius Cocceianus Dio) مجرد واحد من السوفسطائيين الجدد بل كان مفكراً من العسير تصنيفه. لقد علمته ظروفه الصعبة أن يكون رواقى النزعة وكليياً أيضاً وفيلسوفاً أخلاقياً وسياسياً متفلسفاً. ولكنه مع ذلك يضلل الدارسين بسيرته المنقلبة وجمعه بين الأشتات. فهو يؤكد على قدسية دلفى فى جولاته ومحادثاته الفلسفية، وهو يكتسب وضعة درامية من النمط الكلاسيكى ويجمع فى شخصه بين سقراط وديوجينيس اللا إرتى وزينون.

ربما ولد ديوس عام ٤٠ م لأب يدعى باسيكراتيس Pasikrates ميسور الحال وكانت أمه من أباميا Apameia ونفى فى عصر دوميتيانوس من روما ومن وطنه الأصلي، ثم عفى عنه فى عصر نيرفا وصار صديقاً لزاينوس. ومات بعد عام ١١٢ م.

تلقى تعليماً خطيبياً ولو أننا لا نعرف شيئاً عن معلميه فى هذا الفن، وتلقى تعليماً فلسفياً على يد موسونيوس روفوس Musonius Rufus واقرب من أن يكون سوفسطائياً كما يبدو من بعض أعماله فى هذه الفترة. ولعل ذلك ما جذبته إلى زرعاً قادماً من المدينة الصغيرة بروسا Prusa التى تقع فى بيثينيا فى آسيا الصغرى. تنسب إليه ثمانون خطبة إثنان منها من تأليف تلميذه فافورينوس Favorinus. وأول الأعمال التى غلکها من تأليفه (خطبة ٢٩) هى خطبة جنازية ترثى الغلام الذى هام به الامبراطور تيتوس وإسمه ملانكوماس Melancomas، وربما ألقى فى نابلى عام ٧٠ م وهى هزيلة، ولكنها جذابة. أما الخطبة الأخرى

-
- = Idem, *Approaches to the Second Sophistic*. Pennsylvania 1974.
 G. Kennedy, *The art of Rhetoric in the Roman World*. Princeton 1972, pp. 556-65.
 I and M.M. Avotins, *An Index to the Lives of the Sophists of Philostratus*.
 Hildesheim 1978.
 E.L. Bowie, "Hellenes and Hellenism in Writers of the Early 2nd Sophistic", pp.
 183-204 in S. Said (ed.), *Ελληνισμός* (E.J. Brill 1991).
 S. Follet, "Divers aspects de l'hellenisme chez philostrate", pp. 205-216 in
 S.Said (ed.), *Ελληνισμός* (E.J. Brill 1991).

"مدح الشعير" (بفتح الشين) وهي أكثر خفة فهي من النوع اللعوب Paignion. أما خطبة تيمبي Tempe أو ممنون Memnon التي أثارت إعجاب سيسيوس Synesius^(٣٨) القوريني (٣٧٠-٤١٣م) تلميذ هيباتيا بالإسكندرية فقد تكون أكثر فخامة. ولكننا لا نصل إلى قمة هذا السوفسطائي إلا في الخطبة الطروادية والأوليمبية. فخطبته "الطروادية" ترفض سرد هوميروس للحرب الطروادية بخلط مسلي لجدل برهاني ad hominem واللجوء إلى إيضاحات تفصيلية. ويبدو أنه كان يعرف هوميروس جيداً ويحبه. أما خطبته الأوليمبية فهي من الوزن الثقيل وتجمع بين الفلسفة والخطابة، وربما أقيمت في الألعاب الأوليمبية عام ٩٧م. وهي تستكشف أفكار البشر عن الآلهة وتلمس أعمالهم الإبداعية بهذا الصدد، وتتميز خطاب ديو بمقدمة مطولة تستهدف توريث المتلقي وجذب انتباهه وتعاطفه بالإشارة إلى تجارب المؤلف نفسه الشخصية، وذلك قبل الولوج إلى الموضوع الرئيسي الذي يتناوله في كل مرة بأسلوب منظم ومدرّس.

وهذه البلاغة لم تكن تستهدف فقط الاستعراض الخطابي. ففي عام ٧١م أصدر ديو خطبة أو مقالاً بعنوان "في الرد على الفلاسفة" ربما يائجاء من رعاته الفلافيين وصديقه كوكيوس نيرفا Cocceius Nerva (قصر نفس العام). وهي صرخة تحدى في وجه العالم الفكري الإغريقي المتوهج آنذاك في روما. ولم يستثنى من هؤلاء الفلاسفة موسونيوس Musonius الذي تعلم ديو على يديه الفلسفة الرواقية في الستينيات من القرن الأول الميلادي. ولكنه كان رقيقاً في نغمة الحديث عن معلمه، ويبدو ذلك واضحاً إذا قرناها بالنغمة الغاضبة التي بلغت حد المطالبة بنفى أتباع سقراط وزينون من البر والبحر. وهذا ما يجعل هذه الخطبة متلاً صارخاً للخطبة السوفسطائية عالية البيرة. يتضح ذلك أيضاً من خطبة ديو الموجهة إلى السكندريين، والتي بها يؤدي خدمة ملموسة للسلطة الامبراطورية في روما.

ففى عام ٧٢م تقريباً خاطب ديو أهل الإسكندرية وحثهم على ضبط النفس والتقليل من أعمال العنف، وأخى باللائمة على الكلبين الذين أثاروا القلاقل بسبب المسارح وسياقات الخيل. وتستهدف جميع خطبه إمتاع المتلقى إلى جانب تحقيق أغراض وأهداف عملية مختلفة. ويتأكد ذلك من خطبته إلى أهل رودس (خطبة ٣١) وطرسوس (خطبة ٣٤ و ٣٣).

وكرس ديو بعض مقالاته أو محاوراته للفلسفة، وناقش بعض الموضوعات مثل العبودية والحرية (خطبة ١٤ و ١٥) والجمال (خطبة ٢١) والرأى (خطبة ٦٦) وتعزى الخطبتان الأخيرتان إلى فترة نفيه، وكذلك تلك الخطب التى كان فيها ديوجينيس المتحدث الرئيسى (خطبة ٦، ٨-١٠). وتعالج الخطبة ١-٤ موضوع الملكية. وهناك خطبتان مفقودتان وجهتا إلى ترايانوس فى أثناء زيارات ديو لروما مبعوثاً دبلوماسيا من بروسا (عام ١٠٠-١٠٧م؟). وكانت كلها محاولات من جانب ديو لتطبيق النظريات الهيلنستية فى الحكم الفردى على النظام الامبراطورى الرومانى. ومع أن هذه النصوص ليست رفيعة المستوى. إلا أن تصويرها للملك الخير تحت رعاية وحماية القوة الإلهية ضمنت لها تأثيراً قوياً على العصر البيزنطى المسيحى.

كان أفلاطون النموذج الأعلى لديو، ولذا لا غرو أن يأخذ محاورة "فايدون" معه فى منفاه جنباً إلى جنب مع خطبة ديموستثيس "فى السفارة الكاذبة". ويعكس مؤلف ديو "حاريديموس" Charidemos تأثير أفلاطون الملموس ولاسيما الوضوح والحاذية. قد يكون حاريديموس شخصية خيالية، ولكنه يملك عواطفنا وربما صاغها ديو تحت تأثير موت ابنه المفجع. وفى "يوبويا" (٧) نلمس تجاربه الشخصية وتصويره الرعوى للحياة العائلية فى الجزيرة الجبلية بوبويا. وتأخذ هذه الخطبة مع "خريسيس" Chryseis (٦١) طابع القصة إذ توظف لإبداع قصة خيالية تختلف عن ما هو سائد لدى كتاب القصة فى ذلك العصر، وهو بذلك يستبق لوكيانوس.

لقد أعجبت الأجيال التالية في بيزنطة وغيرها بأعمال ديو، وهذا ما ضمن لها البقاء وإن لم يكن على نحو كامل. سافر بوليمو إلى بيثينيا بهدف الاستماع إليه. واعترف به فافورينوس Favorinus مرشداً ومعلماً. واصطحبه الامبراطور تريانوس في عربته أثناء سير موكب النصر على داكيا (١٠٢م تقريباً).

وتعزى إلى تريانوس عبارة قالها لديو "أنا لا أفهم ما تقول، ولكنى أحبك كما أحب نفسي"^(٣٩). ولكن جمهوره الإغريقي كان بالقطع يفهمه ويتابعه وإن كان يفضل العودة لهوميروس والهيلينية الصافية على ذلك الذى يذكرهم بأفلاطون والإغريقية الأتيكية الواضحة والمتواضعة^(٤٠).

٣- آيليوس أريستيديس وأناشيده النثرية :

إشتد صخب الحركة الخطابية المزدهرة والتي أسماها فيلوستراتوس الحركة السوفسطائية الثانية، ووصلتنا عنها وثائق من النقوش والبرديات. ووسط كل ذلك الصخب واللجب ولد في هادريانوثيراى Hadrianutherae فى ميسيا Mysia بشمال غرب آسيا الصغرى عام ١٧٧م خطيب ذو مواهب ظاهرة، إنه آيليوس أريستيديس D. Aelius

Philostr., V.S. 107. 488.

(٣٩)

E. Berry, "Dio Chrysostom the moral Philosopher" G & R 30 (1983), راجع مايلي: (٤٠) pp. 70-80.

V. Valdenberg, "La theorie monarchique de Dion Chrysostome" REG 40 (1927), pp. 142-162.

R. H5istad, Cynic hero and Cynic king, Uppsala 1948.

G. Kennedy, The art of rhetoric in the Roman World. (Princeton 1972), pp. 566-582.

F. Trisoglio, "Le idee politiche di Plinio il Giovane e di Dione Crisostomo" P. Pol. 5 (1972), pp. 1-43.

P.A. Brunt, "Aspects of the Social Thought of Dio Chrysostom and the Stoics", PCPhS n.s. 19 (1973), pp. 9-34.

P.Desideri, Dione di Prusa. Un intelletuale greco nell' impero romano. Messina & Florence 1978.

C.P. Jones, The Roman World of Dio Chrysostom. Harvard 1978.

M.H. Quet, "Rhetorique, Culture et Politique. Le fonctionnement du discours idéologique chez Dione de Pruse et dans les *Moralia* de Plutarque" Dialog d'hist. et arch. 4 (1978), pp. 51-117.

Aristides الذى قام برحلات إلى مصر ورودرس وكيريكوس وروما (١٤٤م). تعلم الأدب الإغريقى على الاسكندر كوتيايون Alexander Cotiaeon مربى الإمبراطور ماركوس أوريلوس. وتعلم الخطابة فى أثينا على يد هيروديس أتيكوس. ذهب إلى معبد أسكليبيوس فى برجامون طلباً للعلاج. وظل هناك عشر سنوات فى انتظار الشفاء الذى جاءه فى صورة أحلام غريبة تراوده عندما نام على أرض هذا المعبد، كما تستوجب التفاليد المتبعة من طلاب الشفاء. وكان ذلك العلاج الذى تلقاه أريستيديس هو الذى جعله يلتقى بكبار الشخصيات فى الإمبراطورية الرومانية الذين يصلون تبعاً إلى نفس المكان ولنفس الغرض كان آيلوس أريستيديس عليل الصحة ضعيفاً إذن أمام الخزعبلات والوساوس، ولكنه كان أقوى شخصية أدبية فى عصره. وعندما زار ماركوس أوريلوس أزمير كان مطلبه الرئيسى أن يسمع أريستيديس وهو يلقى خطبة من خطبه. وبعد أن سوى زلزال مدمر أزمير بالأرض عام ١٧٨م بادر أوريلوس بإعادة بنائها تكريماً لأريستيديس، الذى مات عام ١٨٩م أو بعد ذلك بقليل.

ويبدو أريستيديس أنانيا منغمساً فى ذاته، ولا يشبه معظم عمالقة الأدب. ولكن القدامى وقروه ورفعوه إلى مصاف البشر. لقد كان أفوذحاً مهماً لخطباء الإغريق فى العصر الرومانى، ثم للأجيال التالية فى العصر البيزنطى بعد ذلك، ويمكس أن يوضع اسمه جنباً إلى جنب مع ديموستيس. ووصلتنا معظم أعماله سليمة. كان أريستيديس استمراراً ذكياً للخطابة الإغريقية الكلاسيكية وتقاليدها الراسخة، حيث انغمس فى قراءة تاريخ القرن الخامس والرابع ق.م وأديهما. وأعجب بالتعبير المركب فى الأسلوب الأتيكى الجديد بما فيه من غيات طانة ويمكن القول بأنه صاحب ثورة فى الأدب الإغريقى إبان العصر الرومانى.

تذكرنا خطبه فى مدح الونام المدنى Homonoia بمثالاتها عند ديو خريسوستوموس. أما خطبه عن موضوعات فى التاريخ الكلاسيكى فهى تعكس الجو العام السائد فى المدارس الخطابية وأذواق الجماهير آنذاك. إنه إذن ابن عصره ومراة جمهوره. ولقد أدرجه فيلوستراتوس فى القائمة التى احتواها كتابه "سير

السوفسطائيين"، ولكن أريستيديس ليس كالأخرين، فهو رجل يتمتع باستقلالية التفكير والإرادة الصلبة التي لا تلين، واتبع نظاماً مميزاً في الحياة، وأبدع أدباً من نوع خاص يجعله فريداً. ولم يرغب في أن يكون مجرد واحد من السوفسطائيين الجدد، ورفض الإلقاء الخطابي المرتجل، بل وقاد حملة انتقاد وهجوم على هؤلاء السوفسطائيين. ولم يقدم أية تنازلات للفلسفة والفلاسفة المعاصرين، بل نهاهم جميعاً إلى حيث يثرثرون بكلام فارغ. ولم تشغله التكريمات والتشريفات والمكافآت والجوائز التي يسعى إليها - في عصره وفي كل عصر - من هم أقل موهبة.

يشكل الورع والمصادقية العنصرين الرئيسيين في حياة أريستيديس وعمله الأدبي. لقد وجه بعض المدائح أو أناشيد المدح hymnoi للآلهة والإلهات، وهي أناشيد نثرية رغم قدرته على نظم الشعر. وفي نشيده إلى سرابيس يستفيض أريستيديس في شرح كيفية التقرب من أحد الآلهة. ويناقش مسألة أفضلية النثر على الشعر. فالتشعر يغري المتعبد بالثقة الزائدة في أقواله التي تشبه التنبؤات، فهي إذن أقوال غير آمنة ولا تنطق بالصدق. يقول أريستيديس:

"نحن نكتب المدائح enkomia في المهرجانات، ونعدد أعمال الرجال وحروبهم، ونقص القصص وندافع عن قضايانا في المحاكم. ففي كل شيء، هكذا يمكن القول، نستخدم النثر. ولكننا نظن أنه من غير اللائق أن يستخدم أولئك الأشخاص، الذين اتحفونا من قبل بقطع نثرية رائعة، النثر في الحديث عن الآلهة... الشعر لم يأت أولاً وبعد ذلك تبعه اكتشاف النثر. ولم يكن الشعراء هم الذين اخترعوا الكلمات التي نستخدمها. بل عندما كانت الكلمات والتعبيرات النثرية موجودة ظهر الشعر بعد ذلك لاستغلالها بهدف المزيد من الرشاقة والجادبية. ومن ثم إذا أردنا أن نقيم ما هو طبيعي فينبغي أن نضع إرادة الآلهة ورغباتها في المقدمة. وإذا كان علينا أن نقيم ما كان طبيعياً في السابق، أي في أوقات مبكرة وبطريقة أفضل طبقاً للشعراء، فإننا سنعطيهما قيمة أكبر إذا خاطبنا الآلهة الذين أسسوا كل تلك الأشياء بواسطة أسلوب الكلام الذي نستخدمه دون خجل ونحن نتكلم إلى

بعضنا البعض متحررين من القيود والقواعد العروضية" (4-8).

واستمر أريستيديس في مناقشة مرونة النثر وليونته في مقابل جمود التفعيلات العروضية وصلابتها. مع أنه كان يعرف الإمكانيات الإيقاعية في النثر. ولعل في دفاعه عن الأناشيد (المدائح) الثرية ما يؤهله لأن يحتل مكانة من أسهم إسهاماً بارزاً في تاريخ الأدب الإغريقي.

وإسهام آخر يسجل لأريستيديس وهو الترجمة الذاتية. فالحكايات المقدسة أو "التعاليم المقدسة" Hieroi Logoi تعد ضرباً من ضروب الترجمة الذاتية الروحية، والتي لم يسبق لها مثيل في تاريخ الأدب الإغريقي. فهي تكشف مكنون الحياة الداخلية للمؤلف أثناء إقامته الممتدة في معبد أسكليبيوس في برحامون. إنها تروى الأحلام التي لاحقته والإجراءات الواجبة للتجاوب معها. ونقابل شخصيات تاريخية معروفة داخل هذه الأحلام وخارجها، بحيث نجد أنفسنا في وسط الطبقة العليا في آسيا الصغرى إبان القرن الثاني الميلادي. وتذكرنا مشاهد الأحلام بمؤلف أرتيميدوروس Artemidorus "تفسير الأحلام" Oneirocritica الذي سنتناوله بالحديث لاحقاً، وكذلك بعض الحكايات التي سجلت على أوراق البردي. صفوة القول إن هذه السيرة الذاتية تحتل مكانة فريدة ومرموقة في تاريخ الأدب القديم.

ولقد اتصل أريستيديس في أحلامه بأفلاطون وليسياس وسوفوكليس وغيرهم من كبار الشخصيات من القرن الخامس والرابع ق.م. وجدير بالذكر أن الخطيب بوليمو معاصر أريستيديس الأكبر رأى ديموستينيس في أحد أحلامه، فما كان منه إلا أن أقام له تمثالاً وعليه نقش يقول "أقام بوليمو هذا التمثال لديموستينيس بن ديموستينيس من بايانيا Paeania وفقاً لما جاء له في حلم" (٤١)

وحتى وقت قريب لم يلتفت النقاد بالدرجة الكافية إلى أريستيديس إلا من أجل خطبه

(٤١) C.Habicht, Die Inschriften des Asklepiens: Altertimer von Pergamon viii 3 (Berem 1969), p. 75 No. 33.

التي ألقاها في مدح المدن ولاسيما خطبه عن روما. ومع ذلك فإن هذه الخطب الممتازة لا يمكن أن نعتمد عليها بوصفها وثائق تاريخية، بيد أننا يمكن أن نعقد مقارنة بين خطبة أريستيدس عن روما ومثيلتها عن أثينا، يقول مخاطباً روما:

"تنهض الآن كل المدن الإغريقية تحت قيادتك، وكل المباني العامة والنصب التذكارية المقامة فيها، كل هذه الرينة ووسائل الراحة تشهد لك بانجد فهي ضواحي جميلة بالنسبة لك" (94, 60).

أما أثينا فيخاطبها قائلاً:

"تتوجه كل المدن وكل السلالات إليك وإلى طرائق الحياة فيك وإلى لهجتك. فلا تكمن قوة المدينة في إقامة القلاع والحصون، ولكن في أن كل الناس بإرادتهم الحرة اختاروا طرائق الحياة فيك، وأدركوا أنفسهم قدر المستطاع مواطنين في المدينة. وتضرعوا للآلهة أن يكون لأبنائهم ولهم هم أنفسهم نصيب من جمالك، فلا تحد طموحاتهم أعمده هرقل ولا جبال أفريقيا" (4-322).

٤- لوكيانوس ابن الفرات المهازير المكار

جاء لوكيانوس من شرق البحر المتوسط مثل ماكسيموس الصوري ومثله استغل الأشكال الفلسفية والخطابية لتحقيق بعض النجاح الأدبي. ولكنه تميز عن غيره بنكهة السخرية اللاذعة واستغلال موهبته المتعددة الجوانب وخياله الواسع وهيمنته الظاهرة على اللغة الإغريقية واستخدامه أسلوب إنسيابي سلس وواضح. وكل ذلك جعله يبدو لأول وهلة وكأنه جاء من عالم آخر غير ذلك العصر الذي نتحدث عنه. ولكننا بالطبع عندما ندقق النظر ونحصن بصوص لوكيانوس نكتشف أنه ابن عصره دما ولحما. حقا إن عرص

(٤٢) راجع الدراسات التالية عن أريستيدس:

A. Boulanger, *Aelius Aristide et la sophistique dans la province d'Asie au IIe siècle de notre ère*. Paris 1923.

C.A. Behr, *Aelius Aristides and the Sacred Tales*. Amsterdam 1968.

A.J. Festugière, "Sur les discours sacrés" d'Aelius Aristide" REG 82 (1969), pp. 117-153.

لوكيانوس غير الرحيم للملابسات عصره ومعاصريه يسلم ضوءاً باهراً على الفلاسفة والخطباء والأنبياء والأطباء الذين شعلوا المشهد الثقافي في القرن الثاني الميلادي. فهو يكمل عمل فيلومستراتوس "سير السوفسطائيين" بتوثيقه للضحالة والسطحية للشخصيات الأدبية في ذلك العصر، الذين نجحوا في خلق انطباع كاذب بأنهم رسل السماء ومبعوثي العناية الإلهية لإحياء الهيلينية الكلاسيكية. ومن السهل أن نصنف كثيراً من أعماله بين منجزات السوفسطائيين الجدد، وما تبقى منها نصنفه على أنه من إفراز الحركة الخطابية. فأسلوب لوكيانوس هو نتاج الأسلوب الآسيوي الذي كرس هو نفسه وقته للتهجم عليه أما عن الإطار الخارجي الذي أحاط به أعماله سواء أثينا الكلاسيكية أو جبل أوليمبوس أو هاديس إنما يثبت أن لوكيانوس قد أسهم في بناء كثير من الأساطير الأدبية، ثم وضعها محل تساؤلات عدة أو وضع أمام كل منها علامة استفهام كبيرة.

ومن المؤسف حقاً أن كاتباً بليغاً مثل لوكيانوس، الذي أمدنا بفيض من المعلومات عن معاصريه لا يتحدث عن نفسه كثيراً، وعندما يفعل يأتي كلامه أقرب ما يكون إلى المحاز والخيال لا الواقع. واكتشف حديثاً جداً شئ عن حياته في ثانيا ترجمة عربية لعمل من أعمال جالينوس^(٤٣) مما يعد مفتاحاً جيداً لفهم إصراره على فضح الزيف في عصره. فيقال مثلاً إنه اكتشف عملاً من أعمال هيراكلييتوس وأوضح أنه كان متحلاً لأن فيلسوفاً متميزاً قد أغرى بأن يعلق عليه تعليقاً مدروساً.

ولد لوكيانوس - ربما ١٢٠م - في ساموساتا Samosata (سامسات الحديثة) العاصمة السابقة لكوماجيني Commagene على نهر الفرات، حيث كانت الآرامية هي لغة الناس هناك، ومن المرجح أن تكون أم لوكيانوس آرامية اللسان، في حين كانت الإغريقية هي لغة الثقافة. ومن المحتمل أن يكون لوكيانوس قد ذهب إلى أيونيا لاستكمال تعليمه الإغريقي والخطابي. وليس لنا أن نأخذ مأخذ الجدية ما يرد في ترجمته الذاتية فيما يشبه ما جاء عند كسينوفون عن "اختيار

G. Strohmaier, "Übersenes zur Biographie Lukians", Philolus 120 (1976), (٤٣) pp. 117-122.

هرقل" المنسوب إلى بروديكوس^(٤٤). فقد جاء اختيار لوكيانوس بين سيدنين إحداهما التعليم Paideia والأخرى النحت Glyptike. كما رأى في الحلم عندما واجهت أسرته مشكلة اختيار الطريق نحو مستقبل حياته. فهذه وسيلة اتبعها لوكيانوس ليسلى ويمتتع جمهوره، عندما عاد من أيونيا شاماً يافعاً وقص عليهم الحلم (Enypnion) في ساموساتا. ولا داعى لتصديق أنه عمل محامياً في أنطاكية، فهذه الرواية نجمت عن إشارات التكررة للمحاكم. وفي عمل آخر له يدخل في باب الترجمة الذاتية، ويحمل عنوان "التهتم مرتين" (Dis Kategoroumenos) يخبرنا لوكيانوس أن حلمه الذى شاهد فيه Paideia ووعده بالتعلم قد تحقق. فهي تلاحقه الآن بوصفه تلميذها المرتد وتشكو "الخطابة" (Rhetorike) أنها وجدته صعلوكاً يتسكع فى الطرقات فى أيونيا فعلمته وربته وأطلقت له العنان لكى ينطلق فى حياته، مما أخذه من أيونيا وبلاد الإغريق قاطبة إلى إيطاليا وبلاد الغال (التهتم مرتين ٢٧). وإلى هذه الفترة ينتمى عمله "مدح ذبابة".

لم يداوم لوكيانوس طويلاً فى التعامل بجدية مع الفلسفة، وربما لم يتعامل قط هكذا مع الفلسفة. وفى محادثة "نيجرينوس" (Nigrinus) يخبرنا كيف أن هذا الأفلاطونى نيجرينوس قد اكتشف لا جدوى الطموحات العامة ومكافآت الفضيلة الهزيلة. ولعل فى ذلك القول ما يقرب لوكيانوس من الفيلسوف الجاد كما لم يحدث من قبل. وهذا ما حدث فى محادثة "ديموناكس" (Demonax). ولكنه فى معظم المحاورات يرتكب نفس الحماقات التى توجهها "المحاضرة" إليه "لقد أخذ منى القناع السراجيدى المنضبط، وجعلنى أضع على وجهى قناعاً آخر كوميدياً. وساتيراً ويكاد يكون مضحكاً. ولكى يشاركنى إلترامى بالحدود أحضر الفكاهة والهجوم السافر والكلية وإيوبوليس وأريستوفانيس وهم من الرجال القادرين على السخرية من كل ما هو مقدس ومستقيم، وبعد ذلك استحضرت أحد الكليين

(٤٤) راجع أسطورة "اختيار هرقل" فى مقدمة "هرقل فوق جبل أوبتا" تأليف سيبكا ترجمة وتقديم مع النص

اللاتى الكامل ومعجم أسطورى بقلم أحمد عثمان دار الثقافة، القاهرة ١٩٨٥، ص ١٣-١٧

القدامى ويدعى مينيبوس Menippus (من جادارا) وهو بحق كلب له عضة نافذة وله نباح مسموع، ولقد وضعه ليقف بجوارى أيضاً ("المنهم مرتين" ٣٣) (٤٥).

نشك كثيراً في أن لوكيانوس بعد الأربعين - كما يزعم - صار فيلسوفاً جاداً وملتزماً، وتحول إلى كتابة المحاورات. لقد لعبت الخطابة السوفسطائية دوراً في تطوير مهاراته في سرد الطرائف وتقديم البراهين وضرب الأمثلة. وقدم أفلاطون وكسينوفون المثاليين والأفثوذجيين الأسلوبيين للوكيانوس. ومن بين المتحدثين الرئيسيين في محاوراته يبرز مينيبوس الذي تعد كتاباته الساخرة أو الساتورية مصدراً من مصادر لوكيانوس ولاسيما في الخلط بين الشعر والنثر، والخلط في الموضوعات أيضاً. وكان شاعر الكوميديا أريستوفانيس من مصادره المهمة كذلك، ولاسيما في الزيارات المتكررة للعالم العلوي أو للعالم السفلي. ويضاف إلى هذه المصادر المقالات الكلية اللاذعة. فهذه المصادر جميعاً هي المسئولة عما في كتابات لوكيانوس من تساؤلات حادة وعرض ساخر ومعارضات تهكمية فاضحة، ولكنها على أية حال ليست سوقية.

ومن أصعب الأمور في دراسة لوكيانوس تصنيف أعماله أو ترتيبها زمنياً. ومع ذلك يمكن القول إن بعض أعماله تعزى للمستينيات من القرن الثاني الميلادي. ثلاثة منها تتضمن إشارات إلى أولمبيا وبابيلون، مما يذكرنا بحرب الامبراطور فيروس Verus (١٦١-١٦٩م) وماركوس أوريليوس في بارثيا، كما تذكرنا بالألعاب الأولمبية عام ١٦٥م. وهذه المحاورات هي "المنهم مرتين" و "السفينة" (Ploion) و "هرموتيموس" (Hermotimus).

لقد شاهد لوكيانوس هذه الألعاب الأولمبية والتقى برجربينوس Peregrinus المشعوذ الكلبى وحضر موته، وهذا ما يساعدنا على تأريخ محاوره "برجربينوس" بما بعد عام ١٦٥م بقليل، وكذلك محاوره "الفارون" (Drapetai).

ويستخدم لوكيانوس شكل المحاوراة في "التمائيل" (Eikones) و "فسى الرقص" (Peri Orcheseos). والأولى هي مديح لعشيقة فيروس بانثيا Pantheia. والثانية نقد مريير للبانثوميموس. وكلا العملين يرتبطان بزيارة فيروس لأنطاكية ١٦٣-١٦٦م. وعلى النقيض نجد سخريته "كيف ينبغي أن يكتب التاريخ" (Pos dei Historian Syggraphein) وهي رد فعل على كتابات مؤرخى الحرب البارتية المذكورة سلفاً.

أما إشارة لوكيانوس فى "المتهم مرتين" و "هيرموتيموس" إلى أنه بلغ الأربعين فقد توحى بأنه ولد حوالى عام ١٢٠م. وفى السبعينيات من القرن الثانى الميلادى قبل مناصبا فى إدارة حاكم مصر. ولم يكن من العسير عليه تبرير ذلك ("الدفاع" Apologia) والتميز والتفريق بين القيام بواجبات الوظيفة الرسمية من جهة، واستغلال النفوذ والقدرات المهنية كنوع من البغاء، وهو ما هاجمه من قبل فى محاوراة "عن المأجورين" (Peri ton epi misthon synonton). ويشير لوكيانوس إلى سنه المتقدمة فى "هرقل" (٧) وآخر إشارة للتاريخ تسرد فى "الإسكندر" (٤٨). فهى تتحدث عن الامبراطور ماركوس أوريليوس المؤله، أى أنها لم تنشر إلا بعد ١٨٠م ولو أنها ربما ألفت حوالى ١٧٠م. ويرد فى موسوعة سودا (سويداس) أنه فى عصر تراجانوس وخلفائه قتل لوكيانوس بواسطة الكلاب التى مزقته إرباً إرباً، وأنه الآن يتعذب فى الجحيم لأنه أشاع الأكاذيب عن المسيح ("برجرينوس" ١١، ١٣).

فى كثير من الحالات يشير لوكيانوس إلى جمهوره ("هرقل" ٧). وفى حالات أخرى يشير إلى جمهور محدد "صياد السمك" (٢٦) (Halieus). وفى "هارمونيدس" (Harmonides) نشعر بأن الخطاب موجه لشخص واحد، إنه السيد الراعية صاحب النفوذ والأتباع. تبدو بعض مقدماته Prolaliai وكأنها مقدمة خطبة سوفسطائية من الطراز المتداول. ولكن مقدمة "زيوكسيس" (Zeuxis 1-2) توحى بأن هذا العمل ينظر إليه على أنه قصة. أما محاوراة

"ديونيسوس" (Dionysus 5) فقد أصابها الضرر وأسئى فهمها من المبالغة في تسليط الضوء على العناصر الساخرة والكوميديّة فيها دون بقية المضمون الجذاب

وهذان العاملان يرتبطان بالتحديد الذى أدخله لوكيانوس على فئه في "المتهم مرتين"، والذى طالما اعتز به وتفأخر، وكأن هذين العاملين كانا عتابة مقدمات خطبة إنشادية سوفسطائية عادية ("ديونيسوس" ٧ "وزير كسيس" ١-٢). ومن ثم فعلى أن نعتبر لوكيانوس سوفسطائيا من نوع خاص، وجوالا بين المراكز الثقافية، ومظما لحفلات الانشاد فى القصور والمسارح. فمن مضيفيه ورعاته من كان يقطن فى شمال إيطاليا ومقدونيا وفيليبوبوليس (الآن بلوفديف Plovdiv) فى أقصى طرايا وأثينا وافيسوس وأوليمبيا وأنطاكية.

ومما لا شك فيه أن لوكيانوس حقق شهرة عريضة واكتسب صداقات كثيرة، ووزعت أعماله فى هيئة كتب هنا وهناك. ولقد قدم بعض أعماله لهذا الشخص أو ذاك بالإسم "فكيف ينبغي أن يكتب التاريخ" مهدي إلى فيلو Philo و "برجرينوس" إلى ساتورنينوس Saturninus (الذى يسميه لوكيانوس Kronios مع أنه ينتقد المؤرخين الذين يتصرفون هكذا فى الأسماء الرومانية (راجع "كيف ينبغي أن يكتب التاريخ" ٢١). أما "الإسكندر" فهدي إلى كيلسوس Celsus الأبيقورى. وهى كلها أعمال فى شكل المقالات وفى صورة رسائل.

واستهل لوكيانوس بعض المحاورات مثل "نيجرينوس" بخطاب لهذا الفيلسوف - الذى تحمل المحاوره إسمه عنواناً - حيث زاره لوكيانوس فى روما، وفى هذه المحاوره أظهر هذا الفيلسوف حماقات العاصمة وذرائل أهلها. وفى مثل هذه المحاورات يتوزع الكلام بين كثير من المتحاورين، والغصلة النهائية هى تقديم المزيد من الشخصيات الكاريكاتيرية للمدارس الفلسفية. فهذا ما نجده فى "حيوات للبيع" (Bion Prasis) و "خارون" (Charon) و "مينيوس" (Menippus) و "حسوار الموتى" (Nekrikoi dialogoi).

يعد لوكيانوس هجاء، ولكنه كان مثل أريستوفانيس يستهدف المتعة أساساً. ومع أن المجتمع المعاصر له كان هو هدف السخرية وضحيتها، إلا أن كتابات لوكيانوس ذهبت إلى ما وراء ذلك، إذ شملت الخطباء والفلاسفة ورجال الدين والفنانين والرعاة من الطبقات العليا. وهذا بالضبط ما قاده إلى ما وراء الواقع المعاش. وهذا ما يتضح بصورة جلية في "حوار الآلهة" (Theon dialogoi)، إذ يغوص في قصص العشق التي كان الآلهة والإلهات أبطالها وضحايها. وترد تلميحات لعيون الأدب الإغريقي الكلاسيكي ولا سيما هوميروس. فعند الحديث عن رغبة أبوللون في أن يضبط متلبسا في فراش إلهة الجمال والحب والتناسل أفروديتي نتذكر "الأوديسيا" (الكتاب ٨ أبيات ٣٣٤ ما يليه)، وهو يبالغ في تصوير عاهه الإله الأعرج هيفيستوس.

ولنقرأ الحوار التالي بين زيوس كبير الآلهة وجانيميديس، الغلام الذي كان يرعى الغنم، وأعجب به زيوس واختطفه وطار به إلى السماء:

"جانيميديس : ولكن ماذا لو أردت أن ألعب ؟ من سيلاعبي ؟ هل سيكون هناك فوق جبل إيدا كثيرون من أقراني ؟"

زيوس : سيكون هنا من تلاعبه. أنظر هناك، هالك إيروس.. وستجد هنا الكثير من قطع الزهر. المهم أن تبتهج وتسعد بالحياة هنا، وتتوقف عن الحنين للأشياء السفلية.

- وكيف يمكن أن أكون أنا معيلاً لك؟ هل علي أن أعتنى بقطعان الأغنام هنا أيضاً ؟

- لا.. بل متصب لنا الخمر، وستولى أمر النيكثار، وتعتنى بنا ونحن نجلس إلى المائدة.

- هذا أمر بسيط تماماً، فأنا خبير بصب اللبن، وأعرف كيف أمسك بإناء اللبن.

- مرة أخرى تعود إلى تلك الأمور السفلية، (مخاطباً نفسه) ويظل يتحدث عن اللبن! ويظن أنه سيكون في خدمة بعض البشر! (يخاطب جانيميديس)

نحن الآن في السماء ! دعنى أخبرك بذلك، وكما قلت لك منذ قليل شرابنا هنا هو النكتار.

- : وهل هذا الشراب يا زيوس ألد من اللبن ؟
- : تروا ستعرف، وعندما تذوقه لن يعاودك الحنين إلى اللبن.
- : وأين سأنام ليلاً ؟ مع إيروس قرينى فى اللعب.
- : لا... فمن أجل هذا أحضرتك إلى هنا. سنام معا.
- : ألا تعرف كيف تنام بمفردك ؟ أتفضل أن تنام معى ؟
- : نعم... ولا سيما أنك فتى رائع الجمال^(٦). ("حوار الآلهة " ٤)

٥- الكيفرون وحياة العامة :

لا نعرف شيئاً مؤكداً عن الكيفرون Alkiphron، لا مولده ولا شخصيته. كل ما هنالك وصلتنا ١٢٣ رسالة من تأليفه وتصفه على أنه خطيب Rhetor . وهناك وجه شبه بينه وبين لوكيانوس فى أسلوب معالجة بعض الموضوعات، مما يرجح أنه عرف لوكيانوس وتأثر به. ومن المحتمل أنه كتب أعماله فى الفترة من ١٧٠-٢٢٠م. وقد يكون من أصل سورى.

وتنسجم هذه الرسائل مع بقية أدب عصرها وتنشغل بإحياء الأدب والسياق التاريخى فى أتيكا القرن الرابع ق.م. الذى يوحى بجو ريفى وحضرى يحمل نكهة الكوميديا الحديثة، وليس مجتمع القرن الثانى وبداية الثالث الميلاديين. ففى رسائل صيادى الأسماك والمزارعين يتركز الاهتمام على طبائع الناس. ويولى المؤلف عناية خاصة باختيار الأسماء ذات المعانى مثل فيلو كوموس Philokomos (المحب للريف) وأستيللوس Astyllos

(٤٦) راجع الدراسات التالية:

- A.R. Bellinger, "Lucian's dramatic Technique" YCLS 1, (1928), pp. 3-40.
- F.W. Householder, Literary quotation and allusion in Lucian. New York 1941.
- B.Baldwin, "Lucian as a Social Satirist" CQ n.s. II (1961), pp. 199-208.
- Idem, Studies in Lucian. Toronto 1973.
- G. Anderson, Studies in Lucian's Comic Fiction. Leiden 1976.
- Idem, Lucian, Theme and Variation in the Second Sophistic. Leiden 1976.
- C. Robinson, Lucian and his influence in Europe. London 1979.
- J. Hall, Lucian's Satire. New York 1981.

(المدني أو الحضري) (٤٧).

٦- أثيناويوس النوقراطى على مائدة السوفسطائيين

لا نعرف تاريخ ميلاد أثيناويوس Athenaios الذى جاء من نوقراطيس المستوطنة الإغريقية القديمة فى مصر (كرم جعيفة بالبحيرة الآن) وهى المدينة المصرية الوحيدة التى احتضنت السوفسطائيين. فلا غرو أن يؤلف ابن نوقراطيس الكاتب الإغريقى أثيناويوس Athenaios (= الأثينى) مؤلفاً عنهم بعنوان "مأدبة السوفسطائيين" (Deipnosophistai) ويأخذ هذا المؤلف شكل المحاوراة الأفلاطونية، إذ تذكرنا بمحاوراة "المأدبة" Symposium لفيلسوف القرن الخامس ق.م. ويجمع أثيناويوس مادة ضخمة عن المآدب، ربما استمدّها المؤلف من المعاجم والقوائم القديمة المتداولة. تذكر الافتتاحية محاوراة "فايدون" لأفلاطون، ولكن "المأدبة" الأفلاطونية هى الأعوذ بلا جدال. بيد أن "حديث المآدبة" لبلوتارخوس كان فى ذهن المؤلف، بل إن شخصاً من المتحاورين يحمل إسم بلوتارخوس السكندري، وربما كان من ابتداء المؤلف وقصد به أن يذكرنا ببلوتارخوس من حايرونيا - سالف الذكر فى الفصل الثانى - والذى مثلما يفعل فى "حديث المآدبة" يقلده أثيناويوس بأن يورط فى الحديث قنصلاً رومانياً هو المضيف وراعية المؤلف ويحمل اسم ليفيوس لارينسيس P.Livius Larensis وهو شخصية حقيقية عاشت فى أواخر القرن الثانى الميلادى بروما. حيث تقام المآدبة فى عصر كومودوس (١٨٠-١٩٢م). وإذا كان بلوتارخوس يقدم لنا فى "حديث المآدبة" مجموعة أحاديث تمت فى مناسبات مختلفة، فإن أثيناويوس يتحدث عن مأدبة واحدة ومناسبة واحدة. ويمكن التعرف على بعض المتحاورين عنده بوصفهم شخصيات تاريخية مثل لارينسيس سالف الذكر، ومثل جالينوس الطبيب الفيلسوف وأولبيانوس Ulpianus الصورى الفيلسوف الكلبى الذى يقدم بوصفه النقيض الشارح لجالينوس. ولكن بقية الشخصيات من الأرجح أنها من صنع الخيال، ويحتمل أن تكون "مأدبة

(٤٧) راجع: G. Garugno, "Intrighi familiari, inesperienza ed ignoranza del contadini nelle

"Epistole Rustiche" di Alcifrone", GIF 13 (1960), pp. 135-143.

A.S. Gratwick, "Sundials, parasites and girls from Boeotia" CQ 29 (1979), pp. 308-323.

السوفسطائيين" قد كتبت بعد ٢٢٨ م.

يقع النص الأصلي "لمأدبة السوفسطائيين" في ثلاثين كتاباً لم تصل إلينا إلا في خمسة عشر كتاباً، ووصل لها ملخص يسد الثغرات. وتقع قيمتها في أنها مخزون معرفي ضخم. على سبيل المثال فإن معلوماتنا عن الكوميديا كانت ضئيلة جداً، ولم تتحسن إلا في المائة سنة الأخيرة بفضل الاكتشافات البردية في مصر. وكنا قبل ذلك نعتمد بصفة رئيسية على "مأدبة السوفسطائيين" في معرفتنا بالكوميديا القديمة والوسطى والحديثة، أي عن أريستوفانيس ومعاصريه، وكذلك منادروس ومعاصريه. لأن أثينا يوس وأهل عصره كانوا يهتمون شغفاً باللغة الأتيكية وثقافتها. وبالمثل نجد كما هائلاً من المعلومات عن التاريخ والفلسفة والقانون والطب، فهو يقتطف من ١٢٥٠ مؤلفاً وأمدنا بألف عنوان لمسرحيات أتيكية واستشهد بعشرة آلاف بيت من الشعر^(٤٨).

(٤٨) راجع: K. Mengis, Die Schriftstellerische Technik in *Sophistenmahl* des Athenaeus. Paderborn 1920.

وراجع رسالة الدكتوراه التالية:

L. Nyikos, *Athenaeus quo consilio quibusque usus subsidiis Dipnosophistarum libros composuerit*. Diss. Basel 1941.

الفصل الرابع

نظرية الأدب والفكر الفلسفي

١- ديميترىوس الهاليكارناسى

لأنعرف تاريخ ميلاده ولا مماته وحتى اسمه ديميترىوس الهاليكارناسى Demetrius Halicarnensis تدور حوله الشكوك، إذ يقال إنه جاء من خلط مع ديميترىوس الفاليرى. ويقال إنه ينتمى إلى ما بعد ٢٧٥ ق.م وربما القرن الأول قبل الميلاد وله ميول فلسفية مشائية. لم يكن الاقتصاد فى القول شرطاً من شروط التميز إلى جانب الجاذبية والفخامة والقوة، هكذا يقرر ديميترىوس الهاليكارناسى دون تحليل ودون بكاء على الماضى، حيث كان لىسياس على سبيل المثال يمتلك السمات الرئيسية المطلوبة بما فى ذلك الجاذبية، ولكنه يفتقد الفخامة والقوة. ويمتلك ثوكيديديس وهيرودوتوس الفخامة ولكن ثوكيديديس يمتاز بقدر أكبر من القوة، يقابله قدر أكبر من الجاذبية عند هيرودوتوس. ولا يحتل ديموستينيس عند ديميترىوس تلك المكانة الرفيعة التى انفرد بها عند خطباء ونقاد تلك الفترة.

ولعل مؤلف ديميترىوس "فى الأسلوب" peri Hermeneias هو المثل الإغريقى الوحيد الباقي فى نظرية الأساليب والتاريخ المبكر لهذه النظرية. وهو جسد غامض ومثير للجدل. قال البعض إنه يقدم أسلوبين الفخم والواضح، وقال آخرون إنها ثلاثة أساليب الفخم والواضح والوسط أو الرشيق^(٤٩).

وتذهب أغلبية الدارسين إلى أنه يقدم بطريقة لم نعهدها من قبل مجموعة من أربعة أنواع من الأساليب characteres هى الفخم megaloprepes، الواضح glaphyros، الرشيق ischnos والملوء قوة deinos. وهذا الأسلوب الأخير المفعم بالقوة هو من إضافات ديميترىوس. وتجربى معالجة كل أسلوب تحت هذه

R.G. Austin., Quintiliani Institutionis Oratoriae Liber XII. Oxford 1948, pp. (٤٩)

العاوين. المضمون، المفردات وترتيب الكلمات فالشكل والمضمون يتنافسان وفق متطلبات المواءمة، فالأسلوب الفخم يتميز باللفظ الثرى والجمل المتقنة مما يتناسب مع السرد المؤثر للمعارك والأساطير الكونية. أما الأسلوب الواضح فيتناسب مع مشاهد الحياة اليومية العادية. أما الأسلوب المملوء قوة فيتناسب مع الغضب والجدل الخلافى العنيف. أما الأسلوب الرشيق فيتناغم مع شعر سافو فى الحب وأغاني الزفاف على سبيل المثال. ويساقش ديميتريوس أسلوب أدب الرسائل فى الفقرات ٢٢٣-٢٣٥ فيقول إن الرسالة تفصح عن شخصية صاحبها، وينغى ألا تتسم بالتعالى الكاذب أو الانتفاخ الخادع، ولا تتورط فى حوار جدلى مفكك. لأنها فى النهاية مكتوب يرسل فى شكل هدية للمستقبل^(٥٠). وفى إطار معالجة الأسلوب الواضح (فقرات ١٢٨-١٨٩) يركز الانتباه على "قوة الجذب والتأثير" (charis).

٢- ديونيسيوس الهاليكارناسى

لا نعرف تاريخ مولد ديونيسيوس الهاليكارناسى Dionysius Halikarnesis، ولا تاريخ موته. ولكنه على أية حال وصل إلى روم حوالى عام ٣٠ ق.م قادما من مسقط رأسه هاليكارناسوس (بودروم Bodrum فى تركيا الحديثة) على ساحل آسيا الصغرى الغربى، ومكث فى روما ٢٢ عاماً. أدى تعليمه الخطابى المتميز إلى أن صار يكره كراهية مطلقة الأسلوب انفضفاض والزخرفى الذى سُمى بالمدرسة الآسيوية. ورأى فى الرومان تذوقاً صحيحاً لأسلوب الخطابة الأكثر تهذيباً. وفى عاصمة الإمبراطورية الرومانية وجد ديونيسيوس نفسه فى صحبة البعض من بنى جلدته الإغريق المقيمين فى روما، وبعض المواطنين الرومان المثقفين والمتحدثين بالإغريقية. وهذا المحيط الاجتماعى والثقافى هو الذى شكل الخلفية لكل محاولاته فى مجال الكتابة الأدبية.

(٥٠) راجع. G.M.A. Grube, A Greek critic: Demetrius on Style. Toronto 1961

D.M. Schenkeveld, Studies in Demetrius "on Style". Amsterdam 1964.

كان ديونيسيوس مؤلفاً في مجال الخطابة والتاريخ. وفي المجال الأول يبدو أنه مارس مهنة تدريس الخطابة لصغار الرومان، وكتب بعض المقالات التعليمية. ولكنه مع ذلك لم يمارس الإلقاء الخطابي بنفسه. وبوصفه مؤرخاً كان يرعاه كوينتوس أيلوس توبرو Q. Aelius Tuberus الذي كان هو نفسه مؤرخاً. كان ديونيسيوس يستهدف شرح ظاهرة بزوغ روما القريبة الصغيرة وكيف تطورت وأصبحت إمبراطورية شاسعة وقوة عالمية. لقد أراد أن يفسر هذه الظاهرة الفذة لجمهوره الإغريقي والروماني أيضاً. على أية حال فإن جانبى موهبة ديونيسيوس، الخطابية والتاريخية، تكاملاً وتضافراً، إذ قيل إن عمله التاريخي كان بمثابة وسيلة للحصول على الأمثلة الشارحة لنظريته في الخطابة. وتكشف دراساته المفصلة للخطباء الإغريق في العصر الكلاسيكي جنباً إلى جنب مع تحليله الدقيق لتواريخ ثوكيديديس عن جوهر مؤلف نابه إلى درجة غير عادية، حيث أنه قد وضع يده على العلاقة التلازمية بين الأسلوب اللغوي والتاريخ بالنسبة للرجال صانعي الأحداث التاريخية وأولئك الذين يكتبونها تاريخاً. كان ديونيسيوس يعتقد أن عمله سيفيد دارسى الفلسفة السياسية بدرجة لا تقل عن فائدته لدارسى الأسلوب اللغوي. وعلى الرغم من نواياه الطيبة فإن حكمه على الخطباء يتأثر بصرامة الأحكام البلاغية التقليدية، ولا سيما فيما يتصل بالهاجس التقليدي لمفهوم المحاكاة mimesis التى كان لديونيسيوس مؤلف عنها بعنوان "في المحاكاة" peri mimeseos وصلتنا منه بعض الشذرات. وفيه يصدر أحكاماً على مختلف الكتاب تقرب من أحكام كوينتيليانوس^(٥١). وله مجموعة مقالات بعنوان "عن الخطباء القدامى" peri ton archaion rhetoron.

وفي مقاله عن ديموستينيس يورد أمثلة كثيرة لشرح مختلف الأساليب النثرية، ويراجع بعض الجمل المرتبكة ويوضح كيف يمكن إعادة بنائها. وفي مقالة عن ترتيب الكلام

(٥١) أحمد عثمان، الأدب اللاتيني العصر الفضي، ص ٢٤٣-٢٣٨. وعن رأى ديونيسيوس في أسلوب

سوفوكليس راجع أعلاه الباب الثالث، ص ٣٥٠.

Compositione verborum) De (peri synthescos onomaton). وهو الكتاب الوحيد في التراث الإغريقي حول هذا المجال، يستخدم نفس الوسيلة كي يظهر كمال البنيان في بعض الفقرات الرائعة. ويجد لهذه الآراء أصداء واسعة في المؤلف المعروف باسم "في الأسلوب السامي" Peri hypseos والذي سنتطرق له في الصفحات التالية. وتترد هذه الأصداء كذلك في تحليل ديونيسيوس لأسلوب ديموستينيس من حيث ترتيب المفردات. بل إن تحليله لتلايات ٥٩٣-٥٩٦ من الكتاب الحادي عشر في "الأوديسيا" الهومرية جذاب وحصيف. يولي ديونيسيوس عناية خاصة للتأثير العاطفي الناجم عن طول المقاطع والكلمات أو قصرها، وعلاقة كل ذلك بالمعاني التي تحملها هذه الكلمات.

وفي مؤلف ديونيسيوس "خصائص ثوكيديديس" (peri ton Thoukydidon idiomaton) تثير تحليلاته لأسلوب ثوكيديديس السخرية في كثير من الحالات، وإن كان لا يستحق كل ذلك التهكم من الدارسين المحدثين. كان ثوكيديديس محط إعجاب الجميع في عصر ديونيسيوس، ولكن فقهاء العصر الأوغسطي الذين اختلط بهم ديونيسيوس لم يملكوا القدرة على إصدار حكم نقدي. وعلى أية حال فلقد اعترف ديونيسيوس عن طيب خاطر أن ثوكيديديس هو أفضل المؤرخين (De Thuc. 2, kratiston). ولم يكن يضم نية الانتقاص من قدره. ووجد أن من واجبه الأكاديمي إظهار نقاط الضعف في هذه "الرائعة" أي تواريخ ثوكيديديس. وبدأ الدارسون المعاصرون ببررون هذا الموقف تجاه "إغريقية" ثوكيديديس التي كانت من قبل فوق النقد. ولكنهم لا يتعاطفون بنفس القدر مع ديونيسيوس في مقولته بأن ثوكيديديس أساء اختيار موضوع تواريخه أي الحروب اللوبونيسية. يقول ديونيسيوس:

"عندما يستخدم ثوكيديديس أسلوبه باعتدال مسدروس، فإنه يبدو سامياً وذا طراز فريد من نوعه. ولكنه عندما يستخدمه بمبالغة وضد الذوق السليم دون أن يحسب حساب الظروف والملابسات (مقتضى الحال) ودون اعتبار للدرجة المطلوبة، فإنه يستحق اللوم" (De Thuc. 51).

وبالنسبة لأفلاطون يقول ديونيسيوس في رسالة موجهة إلى شخص يدعى جنايوس بومبيوس Cn. Pompeius "تستهدف لغة أفلاطون، كما قلت من قبل، الجمع بين أسلوبين مختلفين السامي والسهل الواضح... ولم يحقق النجاح في كل منهما بنفس الدرجة... ولا يحسن أحد أننى أقول هذا في إدانة عامة للأسلوب المنمق وغير العادى الذى يكتب به أفلاطون. قد أكون مخطئاً في اتخاذ هذا الحكم إزاء رجل عظيم مثل أفلاطون، فعلى النقيض من ذلك أنا أدرك أنه كتب في موضوعات كثيرة كتابات عظيمة غاية في القوة وإثارة الإعجاب" (Epist. ad. Pomp. 758-61.).

لا يمكن إهمال أو إغفال النقد الأدبي في كتابات ديونيسيوس. أما بالنسبة لكتاباته التاريخية فهو يستحق التقدير لجدته في البحث وانسيابه السلس في العرض. يتابع مؤلفه "الآثار الرومانية" Rhomaike Archaiologia، الذى بقى لنا منه ما يربو على النصف، تاريخ روما منذ ظهورها حتى الحرب البونية الأولى وهو يكمل تاريخ تيتوس ليفيوس. وهذا أول تاريخ مفصل بالإغريقية لنشأة روما فى عشرين كتاباً وصل منها ما يربو على العشرة. نشر هذا العمل ابتداءً من عام ٧ ق.م.، ويصر المؤلف على القول بأن الرومان من أصول إغريقية، وهذا أمر واضح من سماعة الرومان مع الشرق كما يزعم. إنه يخاطب بذلك الطبقة المثقفة من الرومان الذين كان بوسعهم أن يقرأوا كتابات فاييوس بيكتور Fabius Pictor بالإغريقية^(٥٢). وكانوا يسرون بهذا الوصف لأجدادهم. يضاف إلى ذلك أن ديونيسيوس يسدد لروما والرومان الدين الذى يدين به هذا البلد المضيف وأهله حيث توافرت له سبل العيش الرغد. وكان أسلوبه فى سداد الدين رشيقة ووقورة^(٥٣).

(٥٢) راجع أحمد عثمان، الأدب اللاتيني العصر الذهبي، ص ١١٨-١١٩.

(٥٣) راجع الدراسات التالية:

S.F. Bonner, The Literary treatises of Dionysius; a study in the development of critical method. Cambridge 1939.

E. Noé, Ricerche su Dionigi d'Alicarnasso. Ricerche di storiografia Antica, (Pisa 1979). pp. 21-116.

F. Hartog, Rome et la Grèce: les choix de Denys d'Halicarnasse", pp. 149-168 in S. Said (ed.) *Ελληνισμός* (E.J. Brill 1991).

٣- لونجينوس والسمو فى الإبداع والتلقى .

من المؤكد أن مؤلف "فى السمو" Peri hypsous هو أفضل نقاد هذه الفرة، وإن كنا لا نعلم اسمه عن يقين، ولم يصلنا سوى ثلثي النص الأصلي. ولكن من المرجح أنه عاش إبان القرن الأول الميلادى. وهو يكتب بطريقة غير انفعالية كما أنه حريص على دوام التلوين والتنويع فى أسلوبه وصوره. ويسود الآن اتحاه لاعتبار المؤلف هو لونجينوس Longinus لأن أحد المخطوطات نسب إليه تحت اسم ديونيسيوس أو لونجينوس أو حتى ديونيسيوس لونجينوس، وقيل إنه عاش فى القرن الثالث الميلادى. ويشار إليه أحيانا على أنه كاسيوس لونجينوس Cassius Longinus، وفى كتاباته توجد إشارات لقاد من العصر الأوغسطى مثل كايكيلوس Caecilius وثيودوروس Theodorus مما يرجح أنه عاش فى القرن الأول لميلادى.

على أية حال يعرف لونجينوس السمو كما يلى "إنه ضرب من الأوج أو التفرد فى الحديث.. إنه المصدر الذى منه حقق أعظم الشعراء والنابرين السيادة والشهرة الخالدة" (١-٣)

وفق هذا المعيار النقدى النادر وجد لونجينوس السمو المنشود فى هوميروس وأفلاطون وديموسثينيس وأغنية لسافو وفى لاتينية شيثرون. ذلك أن العنصر المشترك فى هذه الأعمال هو تأثيرها ورد الفعل عند المتلقى الذى يصل إلى حد النشوة فالسمو لا يجذبنا ولا يقنعنا فحسب، بل يغمرنا بقوة لا تقاوم تدفعنا للاندماج مع المؤلف فى إلهامه وكأننا شركاء فى إبداعه. ولعل هذه تكون أول نظرية حول استقبال الأدب والفنون، أو بالأحرى التلقى الإبداعى. ينبغى أن يغمر السمو الإنسان ذا الذوق الأدبى وذا الحنكة الأدبية، فمثل هذا العمل الأدبى "يتمتع الجميع دائما" (٧، ٣).

يجمع لونجينوس فى حكمه النقدى بين التأثير الانفعالى والمعيار الأخلاقى، ذلك أن

المراء يبلغ السمو عن طريق النبل العقلى أولاً وقبل كل شئ، أى عن طريق الترفع الأخلاقى. ولعل غياب مثل هذا السمو والترفع يشرح انتدهور الأدبى الذى حدث مثلاً فى عصر لونجينوس نفسه (٤٤). أما توافر السمو والترفع فيضمن النجاح "فالسمو هو صدى سعة الأفق العقلى" (megalphrosync) (٢، ٩).

يشير لونجينوس كثيراً إلى هوميروس ويشى عليه تناءً مستطناً، لأنه أظهر البشر وكأنهم آلهة وأظهر الآلهة وكأنهم بشر (٩، ٧)^(٥٤). وفى استطراد مطول عن العبقرية يقول لونجينوس إن السمو العقلى يقربنا من العقلية الإلهية (٣٣-٣٦)، والأنهار القوية تقربنا من طبيعة المحيط، وبذلك تفوق النهرات برغم هدونها وصفاء مياهها. وفى هذه المقولة إشارة نقدية واضحة لكاليماخوس^(٥٥). فالعظمة قد تعرض صاحبها لبعض الأخطاء والأحطار، ولكن العبقرية السابحة فى فضاء الإبداع أفضل بكثير من الموهبة المنمقة محدودة الأفق يتمتع هوميروس وأبولونيوس وبنداروس وباكخيليديس بالجسارة والموهبة الجسارة وسعة الأفق، وهذا أفضل بكثير من الامتثال الآمن والتصاغر أمام القواعد والأصول الفنية التقليدية أو المتوارثة.

هناك ثلاث وسائل فنية للوصول إلى الأسلوب السامى والرفيع hypselon هى أساليب الحديث وفن اختيار المفردات وترتيب الكلمات (٨). أما ينابيع السمو الأسلوبى فهى نبل التفكير والانفعال الغلاب، وهما غريزان ومتلازمان أوثق التلازم. وهوميروس نفسه قد انحدر من غضب المعركة المشتعلة بوهج أخاذ فى "الإلياذة" إلى مجرد السرد الانسيابى فى "الأوديسيا"، فصار كالشمس الغاربة التى لازال لها تأثير ما، ولكن ليس بنفس قوتها السابقة عندما كانت تسطع فى كبد السماء وتلسعنا بأشعتها الحارقة.

وهذا هو الفرق بين ديموسثينيس وشيشرون، فالأول يبرق كالصاعقة والثانى ينشر

(٥٤) راجع أعلاه الباب الأول، ص ٨٠-٨٩.

(٥٥) راجع آراء كاليماخوس أعلاه الباب الخامس، ص ٥٤١ ومايلها.

المشاعل الوضاعة وهنا يكيل لونجينوس الشاء للشاعرة سافو التى أجمت شعله الحب وهيبه ففجرت بركان العواطف، "لا شئ أكثر إثارةً للسمو من العاطفة النبيلة" (٨، ٤).

صحيح أن التقنية الفائقة والمتقنة هى بالطبع التى تخلق السمو. كما هو الحال فى مسرحيات يوريبيديس وتفوقه البالغ فى ترتيب الكلمات (٤٠). ولكن. الموهبة هى التى تقود التقنية إلى السمو والإبداع الحقيقى. فالكمال الفنى هو الطبيعة أو الموهبة مضافاً إليها الفن أو الصنعة.

كان للونجينوس تأثير واسع النطاق فى النقد الأدبى حتى عبر العصور الحديثة، استمداء من بوالر Boileau^(٥٦) وترجمته ١٦٧٤ إلى نقاد الحركة الرومانسية. ولعل فى تركيزه على المؤلف وتأثيره الانفعالى ما يذكرنا بأفلاطون، ولكن الانفعال الأفلاطونى ذو خطورة، فالشاعر عنده مجنون جاهل^(٥٧). ولذلك، جاء ربط لونجينوس بالنظرية الخطابية المعاصرة له أقرب إلى القبول. وهى نظرية تنطلق مما يمتع ويقنع (شيشرون، الخطيب ٦٩) وسادت فى نظرية الخطابة بالقرن الأول لميلادى فكرة التركيز على السمات aretai والأساليب characteres. ومع أن الاتجاهين شكلياً متمايزان إلا أنهما متلازمان. فالأسلوب الفخم على سبيل المثال يتشكل ليظهر سمة الفخامة فى سياق خاص وملائم. وفى مثل هذا الإطار النقدى تطورت اللغة الإغريقية تطوراً واسعاً فى مفرداتها التقنية المستخدمة فى التحليل الدقيق الذى أبدعه ناقد مثل لونجينوس.

نظرية السمات هذه هى التى تطورت مما ورد عند ثيوفراستوس وقائمة حول الأربع سمات الرئيسية وهى اللفظ الدقيق والوضوح والمواءمة والزخرف^(٥٨).

J. Brody, Boileau and Longinus. London 1958.

(٥٦) راجع.

(٥٧) أحمد عثمان. قناع البريخية، ص ٩٥ وما يليها

(٥٨) W.S. Bonner, The Literary treatises of Dionysius of Halicarnassus. قارن. Cambridge 1939, pp. 15-21.

٤- أفلوطين ابن مصر العليا.

ولد أفلوطين (Plótinos) عام ٢٠٥م في مدينة ليكوبوليس Lykopolis (= مدينة الذئب وهي أسبوط الحديثة). وتابع دروس الأفلاطوني أمونيوس Ammonius في الاسكندرية عندما بلغ الثامنة عشر. وكان مجرد قبول أفلوطين في مدرسة أمونيوس يعنى أنه قبل بتعاليم أفلاطون. وظل أفلوطين يسارم أسناذه أمونيوس إحدى عشر عاماً.

يقول أفلاطون في محاوره "تيسايتيتوس" (Theaetetos 176 a-b) الشر موجود لا محالة على الأرض، وينبغي أن نسعى للتخلص منه بأقصى سرعة ممكنة وصولاً إلى العالم الآخر. وهذه الرحلة تعنى أن نصبح مثل إله ما استطعنا إلى ذلك سبيلاً، فعلياً أن نتشبه به أى أن نكون عادلين وأطهاراً في ضوء الروح". ولقد قبل أفلوطين هذا الأسلوب الغامض والزاهد في الحياة، وطبقه على نفسه أكثر من أى فيلسوف معاصر له.

ولكن أفلوطين كان مشدوداً ناحية الشرق. وفي عام ٢٤٢م ذهب مع جيش الامبراطور جورديانوس الثالث Gordianus III ضد الفرس بقيادة الملك سابور. كان أفلوطين يأمل في أن يتعرف بطريق مباشر على تعاليم مجوس الفرس وحكماء الهند. على أية حال هرم جورديانوس فيما بين الهريين وعاد أدراجه القهقري، وهرب أفلوطين إلى أنطاكية ومنها إلى روما ليستقر هناك.

وفي روما اجتذب أفلوطين بشخصيته المشيرة الدهشة وحماسه غير المحدود الكثيرين ليتابعوا محاضراته، وكان من بين صفوف جمهوره بعض الفلاسفة الراسخين مثل بورفيروريوس Porphyreus وأميلوس Amelius وكذلك بعض أعضاء مجلس الشيوخ والإمبراطور جالينوس Gallienus وزوجته سالونيا Salonia. ولم يرغم أفلوطين لنفسه القدرة على كشف الغيبات، ولا المهارات الخطابية، ولا إتيان المعجزات. وكان سعيه منصباً لكسب الجمهور، وانحسرت دائرته في الصفوة من

المرموقين الذين تحمسوا له.

ورأود أفلوطين الحلم أن يؤسس في كمبانيا مدينة للفلاسفة تحكمها قوانين أفلاطون وتسمى "مدينة أفلاطون" Platonopolis. ولو كان هذا الحلم قد تحقق ففي الغالب كنا سنصل إلى شكل ما من "الأديرة". وعلى أية حال فهذا الحلم - اليوتوبيا - لم يتحقق ويبدو أنه سيظل للأبد حبيس منطقة الأحلام. في عام ٢٦٨م هجر بورفيريوس أفلوطين بعد أن ساءت صحة الأخير الذي طالما أهمل نفسه فلم يحفل بطعامه وشرابه، إذ طالما دعى إلى الإهمال الكامل "لأشمال اللحم"، وصار شبه أعمى وأصيب بالجذام ومات مهملاً وحيداً عام ٢٧٠م في منزل أحد أصدقائه كمبانيا.

ومنذ عام ٢٥٤م أي في سن الخمسين كان أفلوطين قد بدأ يسجل شيئاً من "محاضراته" أو "مناقشاته" (Synousiai) التي عهد بها إلى تلميذه بورفيريوس، الذي رتبها وحررها ونشرها في ٢٤ فصلاً أو في ست "تاسوعات" - Novenae - Enneades حوالي عام ٣٠٠-٣٠٥م. وهذه التسمية نفسها جاءت من الاعتقاد في أن للأرقام قوة سحرية غامضة. وكان كل فصل بمثابة تعليق على نص لأفلاطون أو أرسطو، أحيانا يشار إليه صراحة، وأحيانا أخرى دون أية إشارة. وفي الواقع كانت هذه النصوص الأفلاطونية أو الأرسطية بمثابة نقطة انطلاق لأفلوطين نفسه لكي يخلق في آفاق تأملاته وأفكاره. اعتور شئ من عدم التنظيم وكثرة التكرار والاستطراد والانتقال الفجائي هذه "التاسوعات"، إلا أن بعض الفصول تأتي غاية في النسق ودقة التعبير، وبراعة التصوير. وهذا بالضبط ما نجده في الفصل المشهور بعنوان "عن الجميل" (١، ٦).

وكتب بورفيريوس "سيرة أفلوطين" وفيها يقول إن أستاذه "كان يشعر بالخلج، فيما يبدو، لأنه يسكن جسداً". ثم يروي قصة النبوة التي حصل عليها أميليوس من دلفي حيث سأل الكاهنة البيثية هناك عن مقر روح أفلوطين فجاءت

الإجابة "لقد كان مفعماً بالطيبة البسيطة والحلاوة، ويقولون أيضاً إن عقله لم يمس قط، وإن روحه كانت طاهرة تسعى دوماً نحو الإلهي الذي أحبه من كل قلبه. لقد فعل كل شيء ليحرر نفسه، لكي يهرب من ذلك الطوفان المرير للحياة المتعطشة للدماء".

لقد سار أفلوطين على الطريق الذي رسمه أفلاطون في "المأدبة"، وأدرك الإله الذي هو فيما وراء الإدراك والمدرّك حيث لا شكل له. كانت الغاية القصوى من الحياة بالنسبة لأفلوطين هي الاتحاد مع الإله الذي هو فوق كل شيء ولا يعلوه شيء.

لقد وصل أفلوطين إذن إلى حالة نسميها في تراثنا العربي "الجزل الصوفي" وهو يعتقد أن نزوعاً غريزياً وتلقائياً نحو الكمال يمتلك البشر ويدفعهم نحو الاتحاد مع المبدأ الأول أي الإله. ولكن هذا الخلاص لا يحصل عليه إلا الطاهر طاهرة كاملة. وعندما تصل الروح إلى هذه الدرجة من الطهارة والكمال تمتلك الكون كله داخلها. "وعندما تتخلص الروح من كل شيء أرضي دنيوي، وتزين نفسها بجمال وكمال الإله قدر الإمكان، تدرك الروح فجأة أن الإله موجود بداخلها، فلا شيء البتة يفصلهما، فلم يعودا اثنين بل هما إثنان في واحد"^(٥٩).

"كل شيء داخلنا" (Panta eiso) عبارة يمكن أن تكون مفتاحاً لكل فلسفة أفلوطين الذي يقول "ينبغي أن نتحول تماماً إلى حياتنا الداخلية... الإله ليس خارج أي مخلوق بل هو داخله، إنه موجود داخل كل إنسان، رغم أن البشر لا يعرفون، إنهم يهربون منه أو بالأحرى يهربون من أنفسهم، والحكيم هو من يعود إلى نفسه، وسيجد كل شيء هناك"^(٦٠).

وهكذا نفهم كيف أحب المسيحيون الآوانيل أفلوطين، وكيف كان تأثيره على

Enneades, VI, 7, 34.

(٥٩)

Ibidem VI, 9, 7.

(٦٠)

القديس أوغسطين هائلاً. وكان القديس بونافينتوري St. Bonaventure في القرن الثالث عشر هو الذي سماه "أنبل البشر" (Nobilissimus). ويروي بورفير يوس أن أمبليوس أراد أن يقدم القرايين للآلهة فطلب من أفلوطين أن يصطحبه، فرد الأخير قائلاً: "على الآلهة أن تأتي إلى لا أن أذهب أنا إليها". ويضيف بورفير يوس أن فكرة أفلوطين في هذه الكلمات الجريئة لم تكن واضحة لهم، "لم نفهم ولكننا لم نجروء على سؤاله" (سيرة أفلوطين ١٠) (٦١) وجدير بالذكر أن العرب القدامى ترجموا أفلوطين فكان له تأثير واسع في الفلسفة العربية الإسلامية (٦٢)



الشكل رقم (٢٢)

(٦١) عن أفلوطين راجع

Flacelière, A Literary History of Greece, pp. 384-388.

(٦٢) عن تأثير أفلوطين على العرب المسلمين راجع

عبد الرحمن بدوي: أفلوطين عند العرب، نصوص حققها وقدم لها عبد الرحمن بدوي، الطبعة الثالثة، وكالة المطبوعات، الكويت ١٩٧٧.

F. Rosenthal, The Classical Heritage in Islam. Transl. by E. & J. Marmorstein Routledge, London & New York. (reprint 1994), pp. 154 ff.

الفصل الخامس

الأدب الشعبي: الحدوتة، الأحلام، فن الرواية

١- أرتيميدوروس الإفييسى مفسر الأحلام :

هذا كاتب لا نعرف له تاريخاً محدداً للميلاد والمات، ولكنه على الأرجح عاش في القرن الثاني الميلادي. ومن بين كل الأعمال التي كتبت عن الأحلام وتفسيراتها لم يصلنا بصفة كاملة سوى عمل أرتيميدوروس "تفسير الأحلام" (Oneirocritica)، الذي كتب في منتصف القرن الثاني الميلادي، في وقت كان فيه كل من جالينوس وأريستيديس يشهدان بالاعتقاد الراسخ في قدرة الأحلام التنبؤية على توجيه مصائر الأحياء والأشياء. لقد أخذ أرتيميدوروس على عاتقه مهمة البحث المتعمق والشاق في هذا المجال، ووضع نظاماً عقلانياً لتفسير الأحلام. واعترض على سلفه أريستيديس لاعتماده الكلي على الأدب التقليدي الموروث في الموضوع. وتبنى لنفسه منهجاً تجريبياً قاده لزيارة آسيا الصغرى وبلاد الإغريق وإيطاليا. بحثا عن مصادر ومعارف حول هذا المجال. ويقول في افتتاحية الكتاب الأول من عمله إنه لا يتورع من الاختلاط بالعرافين والمشعوذين والسحرة الشعبيين ورجال الدين. ولقد سجل لنا الأحلام التي سمعها من أصحابها، واستمع بكثير من التشكك لوصف عواقب هذه الأحلام. وحيثما تم تأكيد هذه العواقب الفعلية بنى تفسيره للأحلام على أساس وثائقي من هذه النتائج. وصلنا مؤلف أرتيميدوروس "تفسير الأحلام" في خمسة كتب، الكتابان الأول والثاني بضمنان المجموعة الأصلية للتفسيرات، أما الثلاثة كتب الأخرى فقد أضيفت فيما بعد، لتقدم مزيداً من المادة ولتبرير المنهج. ويعد الكتاب الخامس سجلاً بالنتائج المعروفة لأحلام حقيقية. والعمل في مجمله وبوفرة الأحلام التي تقدم كأمثلة (وبعضها فرق ما يذهب إليه الخيال) يعد مصدراً فريداً من نوعه لمعرفة ملابس الحياة وتوتراتها

فى القرن الثانى الميلادى. ويعتمد تفسير أرتيميدوروس فى الغالب على الحالة الاجتماعية لأصحاب الأحلام، ولا سيما علاقتهم بأولئك الذين يرونهم فى أحلامهم.

كان الرأى النقدى السائد أن عمل أرتيميدوروس يعد مثلاً فريداً من الأدب الشعبى الذى يخاطب الجمهور البسيط المؤمن بالخزعبلات. وتغير الموقف النقدى الآن وتحول الدارسون للنظر إلى هذا العمل على أنه نموذج لأدب الغيبات بالغ التعقيد والإتقان، ويخاطب به المؤلف صفوة المثقفين. واستخدم المؤلف لغة ذكية تراعى الفروق الطفيفة فى المعانى. ولا شك أن هذه اللغة راقت لكاسيوس ماكسيموس (ويسرى البعض أنه ماكسيموس الصورى سالف الذكر) المكرم فى الكتب الثلاثة الأولى، ويبدو أنه كان خطيباً أو فيلسوفاً من فينيقيا. وجدير بالذكر أنه تم حديثاً إكتشاف ترجمة عربية لمعظم أجزاء "تفسير الأحلام" (١٣).

ينتمى بعض الحالمين المذكورين بالاسم إلى دوائر المجتمع الامبراطورى فى روما مثل كورنيليوس فرونتو معلم ساركوس أوريليوس وكتاب الرسائل المعروف وقنصل عام ١٤٣م، ومثل بلوتارخوس الذى حلم بأن هرميس يعرج به إلى السماء!

وزعم أرتيميدوروس أنه يتلقى الوحي من أبوللون ويتمتع بحمايته وبالتحديد أبوللون دالديس Daldis أى المدينة الصغيرة فى ليديا وموطن أمه. وقد أظهر أرتيميدوروس بره بأمه حيث سمي نفسه دالديانوس Daldianos بدلا من الإفيسى Ephesios ولا نعرف شيئاً عن أبيه، أما إنه فقد أهدى إليه الكتابين الرابع والخامس، ويبدو أنه كان مفسر أحلام محترف، مما ينم عن أن الإيمان بالغيبات والتربح بها كان حرفة وتراثاً موروثاً فى الأسرة.

ويُفرق أرتيميدوروس بوضوح بين الحلم التنبؤى (oneiron) والحلم العادي (enupnion). ويركز انتباهه على الحلم التنبؤى فهو الذى يرسم خطوط المستقبل أو يوحى به عبر الرمز والاستعارة. وفي تفسيره للأحلام أوضح أنه من الضروري والمفيد أن يعرف المفسر معلومات تفصيلية شخصية عن الحالم مثل ملابسات الميلاد وظروف الحياة وثروته وحالته الجسدية وسنه وما إلى ذلك^(٦٤).

٢- الحدوتة الشعبية كذوبة تصور الحقيقة.

لا يتمثل الأدب الشعبي بصورة جيدة في ما وصلنا من النتاج الأدبي الإغريقي. رغم أن هذا الأدب الشعبي كان ولا شك نبعاً فياضاً للفنون الأدبية الإغريقية المختلفة. كانت الفنون الشعبية القولية من الأغنية إلى الحدوتة تتساقط عبر الأجيال شفاهة، ولم يفكر أحد - إلا نادراً جداً - في أن هذه الفنون الشفهية تستحق التسجيل كتابة. ومن المؤكد أن هذه الفنون الشعبية كانت تمتلئ المخزون للأدب الإغريقي من هوميروس إلى هيسودوس وسافو والدراما الإغريقية. فعلى سبيل المثال كانت الفكاهات المتداولة وراء "القبعشات" الكوميديّة عند أريستوفانيس ومناندروس وغيرهما.

ولدينا قدر لا بأس به من هذه الثقافة الشعبية عبر المسجلة، وصلتنا بين ثنايا مؤلفات كتاب الفترات المتأخرة مثل تلك الفترة التي تحدثت عنها الآن. فالأقوال المثورة والأمثال الشعبية والحواديت لم تكن في ذاتها قادرة على أن تشكل جنساً أدبياً مستقلاً، ولكنها كانت المادة والوقود للخطباء والكتاب على اختلاف فنونهم وأغراضهم. وكانت الحدوتة (ainos, mythos, logos, apologos) تستخدم مثل الأمثال الشعبية للتعبير عن حكمة ما أو درس أخلاقي معين، مع اتساع في

(٦٤) راجع الدراسات التالية:

T. Fahd, *Le livre des songes d'Artémidore d'Ephèse*. Damascus 1964.
C. Blum, *Studies in the dream-book of Artemidorus*, Uppsala 1936.
R.A. Pack, "Artemidorus and the physiognomists" *TAPhA* 72 (1944), pp. 321-334.
A.S. Osley, "Notes on Artemidorus' *'Oneirocritica'*" *CJ* 59 (1963-4), pp. 65-69.

أفقيها وميلها لأن تصبح في يوم ما جنسا أدبيا مستقلا.

ويعرف الخطيب السكندري الذي عاش في القرن الثاني الميلادي أيليوس تيون (Aelius Theon (Progymnasmata 3) الحدوتة على أنها "كلام كاذب يصور الحقيقة" Logos pseudos eikonizon aletheian

ومنذ القرن الخامس ق.م ربط الإغريق سرد الحواديت بقاص طراقي هو أيسوبوس Aisopos الذي عاش عبداً في جزيرة ساموس أوائل القرن السادس ق.م^{١٥٥}. بيد أنه لمن المقطوع به أن فن الحواديت هو فن قص عرف من قبل أيسوبوس بقرون كثيرة. وهناك أمثلة متشابهة بين الإغريق وأهل الشرق الأدنى القديم، وربما تكون هناك تأثيرات من الشرق بصفة عامة ومصر القديمة بصفة خاصة على الإغريق في هذا المجال. ولقد مر علينا في هذا الكتاب (الباب الأول) ما ورد عند هيسودوس (الأعمال والأيام ٢٠٢-٢١٢) عن قصة الغندليب والصقر حول فكرة الحق في القوة. ووردت عند أرخيلوخوس حدوتة الذئب والصقر (شذرات ٨٦-٨٩، ١٧٤، ١٨١) والذئب والقرد (شذرات ١٨٥، ١٨٧). ولكننا لا نجد أية إشارات واضحة عند هوميروس للحواديت الشعبية.

وفي العادة نجد شخصيات من عالم الحيوان، ولكنها تتحدث وتسللك سلوك الإنسان النابه. ووصلتنا عناوين حواديت مثل "الفراشة والضفدعة"، "بورياس وهيليوس"، "هرميس وجايا"، "العراف"، "العجوز الشمطاء والدكتور". وأقدم حدوتة وصلتنا هي كما يلي:

"سمع قط أن لعصافير في خم (حظيرة ما) قد أصابها المرض، فتكر في هيئة طبيب وراح يزورها ومعه كل الأدوات الطبية الملائمة. وقف القط خارج الحظيرة وسأل العصافير عن أحوالها فقالت "نحن بخير إذا ابتعدت عنا". وهكذا بالنسبة

للشعر لا يستطيع الشرير أن يخدع الحكيم مهما تظاهر بالفضيلة"^(٦٦)

ورويدا رويدا بدأ البعض يجمع هذه الحواديث، وأول مجموعة نسمع عنها هي التي جمعها ديميتريوس الفاليري في القرن الرابع أو أوائل الثالث ق.م. بعنوان "مجموعة حواديث أيسوبوس" (Logon Aisopeion Synagogai)^(٦٧). واكتسبت الحواديث بعدا جديدا وأهمية خاصة في ظل الإمبراطورية الرومانية عندما نشر بابريوس Babrius "حواديث أيسوبوس" Muthiamboi Aisopeioi وقد وصلت في كتابين. وبابريوس نفسه شخصية ملفزة، فلا نعرف تاريخ ميلاده، ولا نعرف الشيء الكثير عن حياته واستنبط بعض العلماء من كتاباته أنه متأغرق يتحدث اللاتينية، وربما عاش في سوريا، وفي المقدمة يطلب "للحدوة" اعترافا بأدبيتها. وإذا كانت مجموعة حواديث أيسوبوس قد حفظت تراثا فإن حواديث بابريوس قد صيغت شعرا في الوزن الخوليامي. وفي القرن الثاني الميلادي عرفت مجموعة "الحواديث العشر" decamythia المنسوبة ليكوستراتوس Nikostratos^(٦٨).

وظل تراث الحواديث يخترق حدود العصور من الإمبراطورية الرومانية إلى بيرنطة والعصور الوسطى وعصر النهضة وصارت تدرس في المدارس.

B.E. Perry, Aesopica I. Urbana, Illinois 1952, pp. 321-411. (٦٦)

Diog. Laert. v 80. (٦٧)

B.M.W. Knox, "The Lion in the House" CPh 47 (1952). pp. 17-25. (٦٨)

B.E. Perry, (Introduction) Babrius and Phaedrus. Loeb 1965.

M. Nojgaard, Le fable antique, 2 vols. Copenhagen 1964-1967.

M.L. West, "Near Eastern Material in Hellenistic and Roman literature", HSCPh 73 (1969), pp. 113-134.

F.R. Adrados, Historia de la fabula greco-latina I. Madrid 1979.

J.R. Morgan, "The Greek novel towards a sociology of production and reception", pp. 130-152 in A. Powell (ed.), The Greek World (Routledge 1995).

٣- أصول فن الرواية وسماتها الشرقية .

١- لغز النشأة

يعتبر فن الرواية من أروع ما أنتجته الفترة الإمبراطورية في الأدب الإغريقي، وهو أيضاً أكثر الفنون الأدبية إلغازاً. فالنظرية الأدبية الإغريقية الرومانية لم تجد مكاناً تضع فيه الرواية الثرية التي تتحدث عن العشاق الذين تفرق شملهم وتعذبهم تقلبات الحظ وتعرضهم للأخطار والأهوال، ثم تعود لتجمع شملهم وتغدق عليهم من عطاياها. فالإشارات شحيحة جداً لهذا الفن وأقطابه، مثل الإشارة التي ترد عند فيلوسترأتوس (V.S.1.22.525) إلى رواية "أراسيس وبانثيا"، وإشارة يولييانوس (Epist. 89 B301b) التي يقول فيها إنه يجب أن نتحاشى القصص الخيالية التي تحكى فى شكل التاريخ على لسان الكتاب القدامى، فهي قصص عشق erotikai hypotheseis وما شابه ذلك. ولعل أول حكم نقدي واضح جاءنا من العالم القديم هو ما ورد عند فوتيوس Photius فى أواسط القرن التاسع الميلادى. وفى غضون القرن العشرين تم اكتشاف كثير من البرديات وقطع الفسيفساء التي تردد أصداً انتشار هذا الفن فى أرجاء الامبراطورية الرومانية.

وساعدتنا هذه الاكتشافات البردية^(٦٩) فعلاً على إضاءة بعض جوانب هذا الفن، ولكننا مازلنا لا نعرف بدقة أصول هذا الفن ومراحل تطوره منذ ظهوره فى العصر الهيلينستى على نحو ما أسلفنا فى الباب الخامس. ويرى رود Rohde أن هذا الفن نتاج الحركة السوفسطائية الثانية، حيث أن موضوعات الإلقاء الخطابى وتقنياته اعتمدت على إلهيات الحب السكندرية وأدب الرحلات. ويبدأ تاريخ هذا الفن طبقاً لرود من

(٦٩) راجع R.A. Pack, The Greek and Latin Literary texts from Graeco-Roman

Egypt, 2nd ed. Ann Arbor 1965.

cf. B. Mandilaras, "The Contribution of Papyrology to Greek Literature".

Classical Papers IV (1995), pp. 17-34.

أنطونيوس ديوجينيس Antonius Diogenes في القرن الأول الميلادي وانتهت بخاريتون Chariton في القرن الخامس الميلادي. ييه أنه قد تم اكتشاف رواية "نينوس" (Ninus) التي من المحتمل أن تكون قد ألفت في القرن الأول قبل الميلاد ومن المؤكد أنها نسخت في القرن الأول الميلادي، هذا ما زرع شكوكاً حقيقية حول نظرية رود سالفة الذكر. وفي عام ١٩٠٠ نشرت بردية تحمل فقرات من خاريتون وتنتمي إلى القرن الثاني الميلادي مما أطاح بنظرية رود تماماً^(٧٠). ربما تؤرخ "نينوس" على الأكثر لعام ١٠٠ ق.م وتؤرخ "الإثيوبية" Aethiopica بأواخر القرن الرابع الميلادي. ومن ثم يمكن القول إن هذه القرون الخمسة هي مجال البحث في هذا الفن وتطوره^(٧١).

لقد طال الجدل حول أصول الفن الروائي ومن الجلى أن كتاب هذا الفن كانوا على وعى تام بالأعمال الأدبية الإغريقية الكلاسيكية ولا سيما "الأوديسيا" لهوميروس وتواريخ هيرودوتوس وثوكيديدس وعلى نحو خاص "تربية قورش" لكسينوفون، وكذلك أشعار الحب والكميديا الحديثة. ويبدو أن الرواية صارت بمثابة "الأسطورة الهيلنستية" التي تعبر عن إغتراب الفرد وبحشه الدؤب عن الاتحاد مع آخر ضائع مثله. ويرى مركلباخ Merkelbach أن هذه الروايات عبارة عن نصوص من العبادات السرية (فيما عدا خاريتون) فهي بطريقة الاستعارة تعبر عن عملية تدشين المتعبدين الجدد في هذه الطقوس السرية عن طريق عدة اختبارات صعبة، فهي موت وبعث من جديد للاتحاد مع القوة الإلهية المعبودة^(٧٢).

(٧٠) E. Rohde, Der griechische Roman und seine vorläufer. 3rd ed. Leipzig 1923 repr. 1960.

(٧١) B.E. Perry, The Ancient Romances. A Literary Historical account of their origins. Berkeley & Los Angeles 1967.

A.D. Papanikolaou, "Chariton- Studies", Hypomnemata XXXVII. Göttingen 1973.

B.P. Reardon, "The Greek Novel "Phoenix 23 (1969), pp. 55-73.

(٧٢) R. Merkelbach, Roman und Mysterium in der Antike. Munich & Berlin 1962.

وراجع ردود ويردو على هذه النظرية:

P.B. Reardon, Courants littéraires grecs des IIe et IIIe siècles après J.C. Paris 1971, pp. 393. ff.

وهذه قائمة بالأعمال الروائية التي وصلتنا، وتلك التي لا تعد روايات بالمعنى الدقيق ولكنها مهدت لظهور هذا الفن، وكذلك الروايات التي لم تصلنا منها سوى العناوين وبعض الشذرات.

العنوان ^(٧٣)	المؤلف	التاريخ وملاحظات أخرى
"الإسكندر" Alexandros	؟	القرن الثاني ق.م ؟
"حلم نيكثانيوس"	؟	القرن الثاني ق.م
يوسف وأسينات Iousephos kai Asenath	؟	؟
نيسوس Ninus	؟	القرن الأول ق.م (على بردية)
خايرياس وكاليريوي (★) Chaireas kai Kallirhoe	خاريتون	منتصف القرن الأول ق م أو القرن الثاني وأوائل الثالث الميلادي ؟ (على بردية)
ميتيوخوس وبارثينوبي Metiochus kai Parthenope	-	القرن الأول الميلادي والثاني الميلادي (على بردية)
يولاؤس Iolaos	-	القرن الأول الميلادي وبردية من أوائل القرن الثاني الميلادي وربما أثرت على بتروليوس
تيفنوت Tefnut	-	القرن الأول أو الثاني الميلادي وهناك نص ديموطيقي من القرن الثاني.م. ونص يوناني من القرن الثالث
سيسونخوسيس Sesonchosis	-	ما بين القرن الأول والثالث الميلادي (وعلى برديات من القرن الثالث الميلادي)
أراسيس وبانثيا Araspes kai Pantheia	كيلير ؟ Celer	حوالي ١٥٠ م.
أنثيا و هابروكوميس (★) Anthia kai Habrokomes	كسينوفون من إفيسوس	منتصف القرن الثاني الميلادي
فيما وراء ثولي مالا يصدق Ta hyper Thoulen apista	ديوجينيس	أوائل أو أواسط القرن الثاني الميلادي وعارضها لوكيائوس في الستينيات من القرن الثاني الميلادي (ووصلت على برديات من أواخر القرن الثاني وأوائل الثالث الميلادي)

(٧٣) توضع هذه العلامة (★) على عناوين الروايات التي وصلت إلينا وتعد روايات بالمعنى الدقيق.

العنوان ^(٧٣)	المؤلف	التاريخ وملاحظات أخرى
"التناسخات" (★) Metamorphoses	لوكانوس	١٥٠-١٨٠ م (أنظر الفصل الثالث)
البابلونية Babyloniaka	بامبليخوس Iamblichos	١٦٥-١٨٠ م. Photius, Cod. 94.10
الفينيقية Phoenikika	لوليانوس Lollianios	أواسط القرن الثاني الميلادي (وعلى برديات من النصف الثاني من القرن الثاني الميلادي)
دافنيس و كلوى (★) Daphnis kai Ckloe	لونجوس Longos	أواخر القرن الثاني وأوائل الثالث الميلاديين
ليوكيبى وكليتوفون (★) Leukippe kai Klitophon	أخيليس Achilles	أواخر القرن الثاني الميلادي (وبرديات من أواخر القرن الثاني الميلادي وبعد ذلك)
الإثيوبية (★) Aethiopika	هيلودوروس Heliodoros	أوائل وأواسط القرن الثالث الميلادي أو أواخر القرن الرابع الميلادي
أبولونيوس (★) Apollonios	فيلوستراتوس	حوالى ٢٣٠ م. (أنظر أعلاه الفصل الثالث)

ب- السمات العامة :

ومن الجدول السابق يتضح أنه بقى لنا من هذا النتاج الأدبى خمس روايات فقط هى من تأليف خاريتون وكسينوفون ولونجوس وأخيليس وهيلودوروس. وهذه الروايات الخمس هى التى مارست تأثيراً ضخماً على قراء العصر البيزنطى والعصور التالية حتى وصلت إلى أيدي القراء فى عصورنا الحديثة. وهى روايات فى مجموعها تمثل سلسلة متجانسة الحلقات. وفى كل منها نجد "الحبكة" عنصراً رئيساً فى بناء الوحدة الروائية. وغالباً ما تدور هذه الروايات حول فتى وفتاة من طبقة الأرستقراطية، يقعان فى الحب وتفرق بينهما ظروف معاكسة مختلفة قبل أو بعد الزواج، ويتعرضان لمؤامرات ميلودرامية الطابع تهدد براءتهما وحياتهما، وتدور بهما فى بقاع شتى من حوض البحر المتوسط الشرقى. لكن حينهما وحظهما يشتان أنهما أقوى من تلك العواصف ومن القراصنة والطفافة وكافة

أنواع الشرور . ويعود الفتى والفتاة إلى بيت الزوجية السعيد، أى يتم إلتئام الشمل من جديد. يخالف لونغوس هذا السياق، فأفق الأحداث فى روايته "دافنيس وخلوى" هو البحر الإيغى وبالتحديد محيط جزيرة ليسبوس، ويكتشف أن دافنيس وحلوى أرسقراطيين متنكرين فى هيئة الرعاة البسطاء والفقراء. يكتب لونغوس روايته فى أربعة كتب. أما خاريتون وأخيليس فكتب كل منهما رواية فى ثمانية كتب. ويقع النص الأصى لرواية كسينوفون "أنثيا وهابروكوميس" فى عشرة كتب، كما فعل هيلودوروس فى روايته "الإثيوبية". وكلهم يستخدمون أسلوباً أدبياً سلساً به إيقاع نثرى، ولاسيما فى الأجزاء الحوارية أو التأملات والمراسلات. وكلها وسائل توظف لرسم الشخصيات وعواطفها. ولا تتعارض هذه العناصر مع النكهة الخطابية العامة، وسحر المغامرات والأسفار ووصف الطبيعة. وهكذا تشابه هذه الروايات الخمس فيما بينها بحيث تشكل مجموعة واحدة هى ركيزة الفن الروائى الإغريقى.

ومن الشدراات المتبقية من أربعة روايات أخرى نكتشف أيضاً أوجه التشابه. ففي "نينوس" نجد الملك الأشورى الشاب يتوسل للحصول على يد سميراميس Semiramis، وبعد ذلك يفرقان بسبب تحطم السفينة. وبالمثل نجد الحب والمغامرة يشكلان المظلة الرئيسية مع أجواء منطقة الشرق الأدنى فى "سيسونغوسيس" مجهولة المؤلف، وفى رواية يامبليخوس "البابيلونية". وترتبط "ميتيوخوس وبارثينوبى" مجهولة المؤلف ببوليكراتيس من ساموس. وهكذا هناك غلالة من الحقائق التاريخية تغلف هذه المجموعة من الروايات بصفة عامة. وهذا ما يدعم الرأى القائل بأن التاريخ المحلى هو المصدر الأساسى لنشأة فن الرواية. ولو أن بعض الدارسين يرون أن التاريخ لا يستخدم إلا بوصفه قناعاً، ولدا شاعت عناوين مثل "الإثيوبية" و "الإفيسية" و "الليسية" وهكذا.

ولكن هناك رواية واحدة نلمس فيها حقائق التاريخ، وهى رواية حب الملكة المصرية أسينات Asenath ليوسف المذكور فى الإنجيل. وهى قصة تنتهى بتحولها

إلى دين يوسف والزواج منه، وهى رواية مكتوبة باللغة العامية Koine. وفى الواقع يرى بعض النقاد أصولاً مصرية - إغريقية مشتركة للفن الروائى^(٧٤). ولكن رواية "تفنوت" (Tefnut) المترجمة من الديموطيقية إلى الإغريقية فى وقت ما قبل بداية القرن الثالث الميلادى تفتقد إلى عنصر العشق (erotica) المكون الرئيسى للفن الروائى الإغريقى. أما نص "حلم نيكثانيوس" مجهول المؤلف فهو أقصر من أن نعه رواية. صفوة القول هناك من يترددون فى قبول الرأى القائل إن الفن الروائى الإغريقى ولد من ترجمة نصوص مصرية قديمة.

تسب قصة "الفينيقية" التى وصلتنا شذرات منها على بردية إلى لولليانوس. وهى تتسم بكثير من الخصائص الفنية للرواية وفى مقدمتها عنصر العشق والمغامرات. ولكنها تحوى عنصراً مفاجئاً وهو إغواء الراوى أندروتيموس Androtimos على يد فتاة ليست هى الشخصية الرئيسية، مما قد يعتبر رواية صغيرة داخل الرواية الكبيرة. وكذلك تتميز هذه الرواية بوجود طقس من طقوس الأسرار يضحى فيه بصبى، إذ يقدم قرباناً لكى يؤكل قلبه ! ويتلو ذلك مشهد من الاتصال الجنسى فى حضور أندروتيموس ! كما أن الأسلوب اللغوى يسجل قدراً من الهبوط عن المستوى الملحوظ فى بقية الروايات الأخرى. ولذلك يصبح من العسير التصديق بأن هذه الرواية من يراع الفيلسوف السوفسطائى الإفيسى لولليانوس P.Hordeonius Lollianus، بل ربما ألصقت به عمداً لتشويه صورته، كما حدث عندما نسب كيلر Celer رواية "أراسيس وبانثيا" إلى عدوه ديونيسيوس من ميليتوس بتهادة فيلوستراتوس^(٧٥).

(٧٤) J.W.B. Barns, "Egypt and the Greek Romance" Akten des VIII Kongress für Papyrologie. Vienna 1956, pp. 29-36.

(٧٥) Philostr., V.S. 1 22.524.

رأى نظري: G. Sandy, "Notes on Lollian's 'Phoinicica'" AJPh 100 (1979), pp. 367-376.

J.J. Winkler, "Lollian and the desperadoes", JHS 100 (1980), pp. 153-181.

C.P. Jones, "Apuleius, 'Metamorphoses' and Lollian's 'Phoenikika'", Phoenix 34 (1980), pp. 243-254.

أما رواية أنطونيوس ديوجينيس Antonios Diogenes "مالا يصدق فيما وراء ثولي"^(٧٦) Ta hyper Thoulen apista فيقال إنها كانت في ٢٤ كتاباً. ولا نعرفها إلا مر خلال تلخيص لها في شذرات بردية، فهو كل ما وصلنا منها. ولا يلعب العشق فيها إلا دوراً بسيطاً، ولكنه حيوى. فالراوى دينياس Deinias يقع فى حب ديركيلليس Derkyllis من ثولي. ويصف لنا دينياس رحلة إلى هناك ثم يحكى لنا كيف فرت ديركيلليس مع أخيها إلى نفس المكان حيث كان يلاحقهما الساحر بآبيس Paapis الذى يصل إلى ثولي ويلقى حتفه. وفي النهاية يعود العاشقان إلى موطنهما الأصلي صور، حيث يعود دينياس عن طريق القمر، ويعيشان فى سعادة وتسجل ديركيلليس الرواية على لوحات تدفن فى القبور وتكتشف عندما يحاصر الاسكندر الأكبر صور. وهذه اللوحات هى أساس رواية ديوجينيس، مما يجعلها فريدة بين بقية أعمال هذا الفن الروائى الإغريقى.

نأتى لرواية "التناسخات" التى حفظ فوتيوس لها ملخصاً ونسبها إلى لوكيوس Lucius من باترا. ومن المرجح أنها من أعمال لوكيانوس وبالتحديد عمله بعنوان "الحمار". وكذا يحتمل أنها ترتبط بمؤلف أبوليوس اللاتينى "التناسخات". وهى قصة تحوى عنصر العشق والسحر والخيال والأسفار^(٧٧).

أما رواية "يولأؤس" التى عرفت من شذرة بردية اكتشفت مؤخراً فوجد الشعر والنثر فيها مختلطين. ويبدو أن يولأؤس يظهر فيها وهو يتلقى التعاليم السرية للكهنة الخصيان فى معبد كيبيلى Cybele لكى يتمكن من الدخول وإغواء غلامه المعشوق. وتذكرنا هذه

(٧٦) ثولي Thule هى أقصى أراضى الشمال الغربى فى العالم المعروف قديماً. وصنّها الملاح الإغريقى بيناس (Pytheas) من ماساليا أو ماسيليا وهى مرسيليا (٣١٠-٣٠٦ ق.م)، حيث كان قد أبحر إليها مطلقاً من قادش. يعتقد بأنها تقع إلى الشمال من بريطانيا وتفاوتت المسافة بينهما حسب تقدير كل من جغرافيين الدين اختلفوا حتى فى أوصاف سكان هذه الجزيرة.

وراجع الرسالة التالية: K. Reyhl, Antonios Diogenes. Diss. Tübingen 1969.

(٧٧) أحمد عثمان، الأدب اللاتينى العصر الفضى، ص ٢٥١-٢٥٤.

الرواية من حيث الأسلوب والجو العام "بالساتيريكاً" لبيرونيوس^(٧٨).

ج- لمحات عن الروايات الباقية

"خايرياس وكاليروى" لخاريتون

العنوان الأصلي لهذه الرواية هو "قصص الحب بين خايرياس وكاليروى" (Ta peri Chairean kai Kallirhoen erotika diegemata)، وتقع فى ثمانية كتب. ربما تكون هى أول رواية موجودة، وهى تظهر هيمنة كاملة على الأدوات الفنية لهذا الجنس الأدبى. يقول المؤلف خاريتون Chariton الأفروديسى إنه سيقص قصة حب Pathos erotikon وقعت فى سيراكوساى (سراقوسة) بصقلية. يتزوج العاشقان خايرياس وكاليروى بقوة الحب Eros، وبمجرد زواجهما يفرقان. ذلك أن الفيرة الجموح تدفع خايرياس إلى ركل كاليروى فتقع على الأرض فى حالة إغماء ويؤخذ نومه على أنها قد ماتت وتدفن ولكنها تخرج من القبر ويخطفها ثيرون Theron القرصان إلى أيونيا فى آسيا الصغرى، وبيعهما لأحد أعيان إفيسوس ويدعى ديونيسيوس، وتتزوج به بعد أن عرفت أنها حامل من خايرياس. بيد أن الأخير يلاحقها ويصل إلى إفيسوس ويعمل خادماً عند الحاكم ميثريداتيس Mithridates. يرسل خايرياس رسالة سرا إلى كاليروى التى يكتشف أمرها. ويستدعى كل من ميثريداتيس وديونيسيوس للمثول أمام الملك الأعظم فى بابلون للحكم فى الاتهامات المتبادلة بينهما. ويخفى ميثريداتيس خايرياس كورقة

(٧٨) نفس المرجع ص ١٨٩-١٩٥. وعن خصائص الفن الروائى الإغريقى راجع:

S.Swain (ed.), Oxford Readings in the Greek Novel. Oxford 1999.

G. Anderson, Eros Sophistes. Ancient Novelists at play. Chico 1982.

T. Hägg, Narrative technique in ancient Gaeek romances. Stockholm 1971.

Idem, The novel in antiquity. Oxford 1983.

A. Scobie, Studies in the ancient romance and its heritage. Meisenheim am Glan 1969.

Idem, More studies in the ancient romance and its heritage. Meisenheim am Glan 1973.

P. Grimal, Romans grecs et latins. Textes présentés, traduits et annotés par Pierre Grimal. Gallimard Paris 1958 Repr. 1973.

رابحة حتى يوم المحاكمة. يواجه العاشقان كل منهما الآخر فجأة في قاعة المحكمة ولا يسمح لهما بالعناق. وبدور النزاع القضائي حول من هو الأحق بتملك كاليروى. ويزداد الأمر تعقيداً لأن الملك نفسه يظهر ميلاً واضحاً نحوها بفعل جاذبيتها وجهالها الفتان. ويؤجل الحكم لأن ثورة تقوم في مصر ويضطر الملك مع ديونيسيوس إلى الرحيل إلى مصر ومعهما كاليروى. وفي يأسه ينضم خايرياس إلى الثوار في مصر ويحتل معهم مدينة صور، بينما توهل أعمال ديونيسيوس الجيدة الفرصة ليتملك كاليروى، ولكنها مع النساء والمتاع تصل إلى أراذوس Aradus التي استولى عليها خايرياس. وهناك يلتقي العاشقان ويتحدان ويفران إلى سراقوسة موطنهما الأصلي.

تسير الرواية بسلاسة لا تعطلها الاسزجاجات الخلفية (فلاش باك) ولا التفرعات الجانبية، وكل عواطف الرجال تصب في تصوير عاطفة خايرياس المشوبة، وكلها تنجبه صوب كاليروى التي يجملها الطاغى تستقطب كل انتباه ونجمع حولها كل شاردة وواردة، حتى أن خايرياس نفسه يبدو ضعيفاً إلى جوارها. إنه أنيق ولكنه يعاني، ويصل إلى حد اليأس، مما يدفعه إلى الاندفاع بقوة وشجاعة للحرب بحثاً عن الموت حيث ينقذه دائماً أحد الأصدقاء.

أما ديونيسيوس فهو أرستقراطي نبيل السلوك بفضل تربيته الهيلينية. وهذا ما يجعله يروق للقارئ وما يقربه من كاليروى أكثر من خايرياس نفسه. أما كاليروى فهي مثقفة عفيفة ومخلصة لزوجها وترفض الإغراءات والإغواءات التي تصادفها أينما حلت أو ارتحلت، مما في ذلك ما يحدث في حضرة الملك نفسه. وهي تُشَبَّه على لسان المتحدثين أكثر من مرة في الرواية بالهة. وفي المقابل يتم تشبيه خايرياس بالبطل أخيليس أو نيريوس Nireus أو هيوليتوس أو ألكيساديس. ويتأكد ذلك لأن الرواية ثرية بنصوص مأخوذة من هوميروس. وبالطبع يظهر العبيد والبرابرة على نحو أقل مستوى من الإغريق، ولكن دون أن

يصل هذا المستوى إلى الخفيض فلهم نبالتهم الخاصة والبسيطة^(٧٩).

"أنثيا وهابروكوميس" لكسينوفون الإفيسي.

كان العنوان الأصلي كالتالي "الرواية الإفيسية عن أنثيا وهابروكوميس (Ta kata Anthian kai Habrokomen Ephesiaka). ولا تثير هذه الرواية لكسيوفور الإفيسي نفس هذا القدر من الاهتمام الذي أثارته رواية خاريتون السابقة. ويقع النص الذي وصلنا في خمسة كتب، ويقال إنه تلخيص لعشرة كتب كانت هي الأصل ولعل في هذا الاختصار يكمن سر الارتباك في الحكمة والبساطة الساذجة في التعبير. ودائما ما يقال إن هذه الرواية تستعير الكثير من رواية خاريتون^(٨٠). إنه عمل متواضع أقرب ما يكون إلى قصص ميلودرامية مثيرة، لا رواية ناضجة.

يظهر إيروس في هذه الرواية قوة فعالة منذ البداية، ويبدو هابروكوميس أنيقا، ولكنه عزوف عن الحب. يوقعه إيروس في حائل حب فتاة بست أربعة عشر ربيعا، رآها في موكب يافيسوس. لا يستطيعان مقاومة هذه العاطفة المتسيرة ويتوقان للزواج الذي تنتظرهما في سبيل المغامرات وألوان المعاناة. وفي أثناء السفر يتعرضان لمكائد القراصنة. وبسبب مطامع الملك الفينيقي أبسيرتوس Apsyrus يتفرقان. وتقاوم أنثيا كل الإغراءات والإغواءات حفاظا على إحلاصها لزوجها. أما هابروكوميس فقد كانت المغامرات تهدد حياته، ولا ينقذه سوى النيل - الإله الذي تدخل عندما كان يضرع إلى هيليوس Helios، أما أنثيا

(٧٩) P. Salmon, "Chariton d Aphrodisias et la révolte égyptienne de 360 avant J.C.", CE 36 (1961), pp. 365-376.

J. Helms, Character portrayal in the romance. The Hague & Paris 1966.

B.P. Reardon, "Theme, Structure and narrative in Chariton", YCS 27 (1982) pp. 1-27 & in S. Swain (ed.) op. cit., (Oxford 1999), pp. 163-188.

(٨٠) في أمثاتهم الحديثة يضع كل من جارتير ومركيلاخ (أنظر أعلاه) ويرى هذا المؤلف خاريتون بعد كسينوفون راجع.

H. Gartner, "Xenophon von Ephesos" RE IXA 2 (1967) 2055-89.

R. Petri, Über den Roman des Chariton. Meisenheim am Glan 1963.

فنضرع إلى إيزيس. وتأخذهما المغامرات من كيليكيا إلى مصر، ومنها إلى إيطاليا ثم رودس حيث يلتئم شملهما.

هناك نزعمة واقعية في القصة. ويميل المؤلف مع ذلك إلى إحياء التراث الكلاسيكي بآهته ونصوصه الأدبية^(٨١).

"البابلونية" ليامبليخوس

جاء العنوان الأصلي كما يلي "رواية سينونيس ورودانيس" (Ta kata Sinonida kai Rhodanen) وتقع في ١٦ كتاباً. عرفناها باسم رواية "البابلونية" ليامبليخوس Iamblichos من ملخص ورد عند فوتيوس. وهو يقترب من عمل خاريتون. وتدور الرواية حول الفتاة سينونيس Sinonis ومعشوقها رودانيس Rhodanes. تزوجا وهربا من مطامع الملك البابلوني جارموس Garmus وإنفصلا بسبب غيرة سينونيس عندما كافأ رودانيس إحدى الريفيات بقبلة شكرياً على مساعدتها له. ولم يتحدا مرة أخرى إلا عندما أرسل جارموس رودانيس على رأس جيش لمهاجمة الملك السوري الذي وافقت سينونيس أن يتزوجها في لحظة غضب وانفعال. ويكسب رودانيس الحرب ويستعيد هيئته ويصبح ملك بابلون^(٨٢).

"ليوكيبى وكليتوفون" لاخيليس تاتيوس

العنوان الأصلي هو "رواية ليوكيبى وكليتوفون" (Ta kata Leukippen kai Kleitophonta). ويقال إنها كانت تسمى كذلك "الفينيقية" Phoinikika.

(٨١) F.A. Todd, Some ancient novels, "Leucippe and Clitophon", "Daphnis and Chloe", The "Satyricon", "The Golden Ass". Oxford 1940.

(٨٢) H. Henne, "Le géographie de l'Egypte dans Xenophon d'Ephese", R.H. Ph. n.s.4 (1936), pp. 97-106.

T. Hägg, "The naming of the characters in the romance of Xenophon Ephesius", Eranos 69 (1971), pp. 25-59.

A.M. Scarcella, "Les structures socioéconomiques du roman de Xénophon d'Ephese", REG 90 (1977), pp. 249-262.

G.L. Schmeling, Xenophon of Ephesus. Boston 1980.

في هذه الرواية لأخيليليس تاتئوس Achilles Tatius - وهو خطيب من الاسكندرية - يقع الشاب الثرى كليتوفون من صور في حب بنت عمه ليوكيبي التي ترحل من بيزنطة المهددة بالحرب إلى فينيقيا. عندما كانا على وشك ممارسة أفعال العشق الحسى تضبطهما أمها، فيفران وتحطم السفينة التي ركبها وأسرهما قطاع طرق من مصر. يهرب كليتوفون ويكاد أن يقتل نفسه، ولكنه يعلم أن ليوكيبي أنقذت نفسها بعمل من أعمال السحر. ومع أنهما يجتمعان مرة أخرى إلا أنها تضرب عن المعاشرة الزوجية، ويلاحقها القائد خارميديس فتقع أمامه وكأنها ماتت. وبعد ذلك يزوران الاسكندرية وفاروس فيخطفها القراصنة ويظن حبيبها كليتوفون ثانياً أنها ماتت. وعندما يعود إلى مصر تغويه الأرملة ميليتي Melite بالزواج فيصل معها إلى موطنها إفيسوس، حيث يكتشف أن ليوكيبي لا تزال حية وتعيش هناك بوصفها خادمة لميليتي. وكذلك يتم اكتشاف أن زوج هذه الأرملة لا زال حياً، وهو يلاحق ليوكيبي بمغازلاته. ولا تزال ليوكيبي تدافع عن طهارتها وتعود مع كليتوفون إلى بيزنطة^(٨٣).

وعن أول قبلة بين العاشقين في هذه الرواية يقول المؤلف إن كليتوفون تظاهر بأنه يعاني من ألم ما في شفته، وطلب من ليوكيبي عشيقته الخجول أن تجرب معه الدواء الذي أعطته من قبل لوصيفتها ويقول:

"لقد اقتربت مني ووضعت فمها بالقرب من فمي، لتضع الدواء على شفتي وهمست بشئ وهي تلمس طرف شفتي، فقبلتها بلطف دون أن أحدث ضوضاء التحية المعتادة. وفي فتح شفتيها وغلقهما وهي تهمس لي تحول الدواء إلى مجموعة قبلات متتالية"^(٨٤).

A. Borgogno, "Qualche suggerimenti per la ricostruzione delle storie (٨٣) babilonesi di Giamblico", RFIC 102 (1974), pp. 324-333.

M. Hikichi, "Eros and Tyche in Achilles Tatius", JCS 13 (1965), pp. 116-126. راجع: (٨٤)

B.P. Reardon, "Achilles Tatius and Ego-narrative", pp. 243-285 in S. Swain (ed.) op, cit., (Oxford 1999).

"الإثيوبية" لهيليوودوروس :

العنوان الأصلي هو "الرواية الإثيوبية حول ثياجينيس وخاريكليا" (Althiopika ta peri Theagenen kai Charikleian). يوزع هيليوودوروس المؤلف روايته "الإثيوبية" على عشرة كتب، ولكنها من حيث الحجم أكثر من ضعف "ليوكيبى وكليتوفون". ولاياتى هذا الطول من تراكم الأحداث وتفرعها، ولكن من التسكع فى التعبيرات المطولة والمدرسة بعناية. ومع ذلك فإن هذه الرواية تعد هى الأفضل بين كل ما وصلنا من روايات العالم القديم. فالدوافع التى تكمن وراء الأحداث معقولة والشخصيات مرسومة برشاقة. ولو أنها لا تصل إلى حد واقعية أخيلليس تاتايوس. ويظهر ذلك فى الأحداث الفرعية والاستطرادات فقد بذل المؤلف جهداً حميداً لربطها بالخط الرئيسى. فعلى الشاطئ المصرى تنتثر الجثث ولم يبق على قيد الحياة سوى ثياجينيس Theagenes وخاريكليا Charikleia. وخوفاً من اللصوص سارا فى طريق مخوف بالمخاطر نحو موطنهما. ولكن خاريكليا تشد بجمالها ثياميس Thyamis قائدهما. وكان كاهن مصرى يدعى كالاسيريس Calasiris قد ذهب إلى دلفى وأحضر معه خاريكليا من أيها بالتبنى لتعود إلى وطنها إثيوبيا حيث عهد بها إلى كاهن من دلفى كان يزور البلاد ويدعى خاريكلبس Charikles.

وفى الرحلة إلى إثيوبيا كان معها ثياجينيس وحدث أن تحطمت السفينة ومن هنا جاء المشهد الافتتاحى سالف الذكر. يعثر كنيمنون Cnemon وكالاسيريس على خاريكليا وبعد ذلك على ثياجينيس فى مقيس، ويموت كالاسيريس ويتولى منصبه الكهنوتى ثياميس Thyamis الذى يثبت أنه ابنه. أما العاشقان فأسرهما الحاكم الفارسى أرساكي Arsake وعندما يحاول العاشقان الهروب تقوم حرب بين مصر وإثيوبيا ويقع العاشقان أسرى فى إثيوبيا، ويجرى الاستعداد لتقديمهما قربانا بشريا للآلهة فى ميروى Meroe.

وبعد اكتشاف شخصية خاركيكيا يتم العفو عنهما ويتزوجان ويعينان كاهنين في معبد الشمس Helios (= أبوللون).

ومن الملاحظ وجود نكهة دينية للأحداث والشخصيات، وهذا ما نستشعره من وجود كهنة في دلفي وإثيوبيا. ولا غرو في ذلك فالمؤلف نفسه يزعم أنه فينيقي من إميسا Emesa من نسل هيليوس Helios فهو هيلودوروس بن ثيودورسيوس Theodosios^(٨٥).

"دافنيس وخلوى" للونجوس

العنوان الأصلي هو "الرواية الرعوية حول دافنيس وخلوى" Ta kata Daphnen kai Chloen Poimenika ولا ينافس هيلودوروس مكانته السامية في الفن الروائي الإغريقي إلا لونجوس Longus بروايته "دافنيس وخلوى". وهي رواية بسيطة في موضوعها وبنائها وترتيب أحداثها، التي لا تغطي حوض البحر المتوسط الشرقي، كما يحدث في مثيلاتها. بل يقتصر على الساحل الشرقي لجزيرة ليسبوس. والعاشقان لا يلتقيان ملوكاً وملكات بل يتحركان في عالم رعوى بين رعاة الأغنام ورعاة الماعز. ويستغرق المؤلف أحياناً في مقطوعات وصفية (ekphraseis). ولأول مرة في الفن الروائي الإغريقي لم تعد هناك حاجة إلى "سفر" و "ارتحال" لكي تؤول رواية بديعة. وعندما ترى خلوى دافنيس وهو يستحم تخاطب نفسها قائلة: "أشعر بالإعياء ولكن أى إعياء؟ ولماذا؟ لست أدري. وأشعر بالألم دون أن يكون بي جرح! أشعر بالأسى ولم أفقد شيئاً من قطعاني! أحترق وأجلس

(٨٥) T.R. Goethals, The *Aesthiopica* of Heliodorus A Critical study. Diss. راجع: Columbia 1959.

E. Feuillâtre. Etudes sur les *Ethiopiennes* d'Heliodore. Poitiers 1966.

J.R. Morgan, "History, romance and realism in Heliodorus", Class. Ant. 1 (1982), pp. 221-265.

Idem, "The Story of Knemon in Heliodorus' *Aithiopika*" pp. 259-285. in S. Swain (ed.) op. cit., (Oxford 1999).

J.J. Winkler, "Heliodorus' *Aithiopika*", YCS 27 (1982), pp. 93-158.

Idem, "The Mendacity of Kalasiris and the Narrative Strategy of Heliodorus, *Aithiopika*" pp. 286-350: in S. Swain (ed.) op. cit., Oxford 1999.

تحت هذه الظلال" (I. 14.1). فالبساطة والطبيعية هي الجو العام المهيمن على هذه الرواية حتى في اختيار المفردات^(٨٦).



الشكل رقم (٢٣)

(٨٦) أنظر: H.H.O. Chalk, "Eros and the Lesbian pastorals of Longus", JHS 80 (1960), pp. 32-51.

M.C. Mittelstadt. Longus and the Greek love romance. Diss. Stanford 1964.

Idem, "Longus, *Daphnis and Chloe*" and Roman narrative painting", Latomus 26 (1967), pp. 343-358.

B. Effe, "Longus". "Towards a History of Bucolic and its Function in the Roman Empire", pp. 189-20. in S. Swain (ed.), op. cit. (Oxford 1999).

F.C. Christie, Longus and the Development of the Pastoral tradition. Diss. Harvard 1972.

L. Cresci, "The Novel of Longus the Sophist and the Pastoral Tradition, pp. 210-242 in S. Swain (ed.), op. cit., (Oxford 1999).

R.L. Hunter, A study of *Daphnis and Chloe*. Cambridge 1983.



الشكل رقم (٢٤)



الشكل رقم (٢٥)

الخاتمة

وبعد.. فلعل القارئ الكريم قد تبين معنا كيف أن الأدب الإغريقي يعد بحق تراثا إنسانيا وعالميا وخالدا من حيث الشكل والمضمون. فالأدب الإغريقي من جهة هو الذى قدم للإنسانية بعض الأشكال الأدبية التى لم تكن معروفة من قبل. ووصل بهذه الأشكال - وكذا تلك التى كانت معروفة على نحو أو آخر لدى شعوب وحضارات أقدم - إلى درجة من الكمال والجمال بحيث يمكن إعتبار أى تطور طرأ عليها بعد العصر الإغريقي ضربا من التدهور. ومثال ذلك ما حدث للشعر الملحمى بعد هوميروس وما أصاب المسرح بعد سوفوكليس. وإذا كان لنا أن نستخدم لغة أفلاطون نقول إن النماذج الإغريقية الأدبية صارت بمثابة "المثل العليا أو العلوية، أما ما جاء بعدها فى العصور التالية فلا يعدو أن يكون "الصور" الدنيوية الباهية

ومن جهة أخرى إنشغل الأدب الإغريقي فى جديّة تامّة بقضايا الوجود الإنسانى الجوهرية، وهو بذلك قد دلل على أنه أدب يصلح لكل مكان وزمان وعلى أنه جدير بالخلود والعالية. ومن أهم هذه القضايا التى تمثل المحتوى الرئيسى للأدب الإغريقي قضية العلاقة بين الإنسان والآلهة، وصلة الأرض بالسماء، ومسألة ما وراء الطبيعة أى عالم الميتافيزيقيا والغيبيات. وكذا نظام العمل فى هذا الكون وفكرة العدالة ومشكلة المستقل الذى يعد لغزا مغلقا بالسبب للإنسان. وتأمل الكتاب والأدباء الإغريق كثيرا فى طبيعة الفن الذى يمارسونه ووظيفته أيضاً. ولسنا بحاجة إلى تبيان أن هذه القضايا التى فجرها الأدب الإغيقى منذ حوالى ثلاثين قرنا من الزمان لا تزال هى شغلنا الشاغل نحن أبناء القرن الحادى والعشرين وفى كل أرجاء المعمورة.

وهناك قضية أخرى حضارية شغلت الأدباء الإغريق من أولهم إلى آخرهم

ونعنى قضية التعامل مع التراث. فهو ميروس له ما يسبقه من موروث ملحمى شفوى تناقلته أجيال عدة، قبل أن يجمع شتاته هذا الشاعر المبدع ويصوغ منه ملحمة "الإلياذة" و "الأوديسيا". بل إن هذا الموروث الملحمى الأقدم من هو ميروس كان على الأرجح ذا أصول شرقية، أى مقتبسا من حضارات الشرق القديم التى أرسلت إشعاعاتها إلى بلاد الإغريق عبر ساحل آسيا الصغرى وكريت. المهم أن أسلوب التعامل مع التراث هو من القضايا الملحة على أذهان الأدباء الإغريق عبر جميع العصور، فسطروها فى صفحاتهم. وإذا كنا قد قلنا إن هو ميروس قد ورث عن من هم أقدم منه أغاني البطولة الملحمية وتقنيات الإنشاد الشفوى، فإنه هو نفسه بمرور الزمن قد أصبح بملحمته الخالدتين التراث الرئيسى والبع الفياض الذى نهل منه كل من جاء بعده إبتداء من أتباعه الملحميين إلى هيسودوس الشاعر التعليمى فشعراء الأغاني الفردية والجماعية. ثم جاءت الدراما وإتكأت على الملاحم الهومرية إلى الحد الذى جعل أيسخولوس أبا التراجيديا يقول إن مسرحياته ليست سوى الفتات المتبقى من مائدة هو ميروس الخافلة. ولقد احتلت هذه القضية الحضارية - أى الصراع بين القديم والجديد - بذرة إهتمام الشاعر الكوميدي أريستوفانيس، فكانت هى الموضوع الرئيسى فى كثير من مسرحياته ولاسيما "الضفادع" و "السحب". أما فى العصر السكندرى فقد نشطت حركة قوية لإحياء التراث القديم، إما بالدراسة والتحقيق والتعليق، وإما بالمعارضة والتقليد. ولذا إندلعت معركة شعرية كبيرة بين كاليماخوس نصير التجديد وأبولونيوس الرودسى سلفى النزعة ومحب القديم.

ثم جاء زميلهم ومعاصرهم ثيوكريتوس واشتق لنفسه طريقاً وسطاً بين هذا وذاك وأبدع قصائده الرعوية الجديدة شكلاً والمغموسة فى التراث الأسطورى والموروث الثقافى مضموناً. أما فى ظل الإمبراطورية الرومانية فقد كانت مكتبة الإسكندرية حصناً للهيلينية فهى التى حفظت التراث الإغريقى القديم وكذا النتاج السكندرى الأدبى والفكرى والعلمى. وحاول رجال الأدب والفكر

الإغريق أن يعيدوا إحياء التراث الهيلينى الكلاسيكى فى كتاباتهم وأحلامهم وكان التراث الشرقى القديم وفى مقدمته حضارة مصر العريقة قد امتزجت بالهيلينية وظهرت نتائج ذلك الإمتزاج فى عدة صور منها أن كثيرين من رجالات الأدب والفكر فى العصر السكندرى والرومانى كانوا من مصر ومن الشرق بصمة عامة. ومنها أيضاً أن فنواً أدبية جديدة ظهرت وتحمل ثمار التلاقح الثقافى مع الشرق وفى مقدمة هذه الفنون الرواية التى هى بالقطع شرقية السمات مصرية الأصول إغريقية الصناعة.

وهكذا فإن الأدب الإغريقى نعتبره تراثاً عالمياً إنسانياً يعلمنا هو نفسه كيف نتعامل مع التراث. ومنه نعرف أن هذه المسألة ليست وليدة أيامنا هذه - كما قد يظن البعض - بل قديمة العهد لأنها متصلة بفكرة الزمن وتقادمه الواردة فى أسطورة العصور عند هيسودوس. ونتعلم من الأدب الإغريقى كذلك كيف نتعامل مع الآخر فذلك الأدب الذى أخذ الكثير من الشرق صار هو نفسه مصدر الإلهام للجميع.

ولقد أفاد الأوروبيون المحدثون كثيراً من هذا الدرس الإغريقى. وفى مطلع عصر النهضة قامت حركة إحياء الدراسات الكلاسيكية بعد أن إنطلقت شرارتها الأولى - ككل شئ فى عصر النهضة - من إيطاليا. ثم امتدت نيران هذه الحركة الإحيائية إلى فرنسا وإنجلترا وإسبانيا وألمانيا. وتبلورت المدرسة الكلاسيكية الجديدة فى الأدب والفنون. ولعله من المفيد أن نذكر هنا أسماء بعض أقطاب هذه المدرسة. فمن إيطاليا نذكر بترارك ويوكاشيو ودانتى ثم سكاليجر وحياما تيسا جيرالدى الملقب ببال شينثيو. ومن فرنسا نذكر إتيان جوديل وروبير حارنييه وبوالو تم كورنى وراسين وموليير. ومن إنجلترا نذكر توماس كيد وكريستوفر مارلو وبن جونسون ثم شكسبير. وأما من ألمانيا فنكتفى بذكر جوتشيد وليسنج ثم شيللر وجوته وكذا إرازموس الهولندى. هؤلاء هم مؤسسو الكلاسيكية الجديدة فى عصر النهضة. قام بعضهم بتحقيق النصوص الإغريقية واللاتينية وطبعها كما وسع رقعة الثقافة

الكلاسيكية، وترجم آخرون الكثير من هذه النصوص إلى اللغات الأوروبية الحديثة. وأعاد الأدباء المبدعون ناثرين كانوا أم شعراء صياغة الأساطير القديمة، وأحيوا رموزها وصورها الشعرية ومحتواها الفكرى والفلسفى. وساروا على هدى من المعايير القدية القديمة. صفوة القول إن عصر النهضة الأوروبية الذى بدأ ينفذ التراب عن التراث الإغريقى (الرومانى) القديم وإنتهى إلى الكشف عن كنوزه الدفينة أخذ من ذلك دفعة قوية نحو عصرنا الحديث، بكل ما فيه من إنجازات أدبية وفنية بل وتكنولوجية.

وبالنسبة لعالمنا العربى وعلاقته بالتراث الكلاسيكى، فإننا نسو إلى بعض الحقائق المهمة. لقد رأينا فى الصفحات الأولى من كتابنا هذا أن جذور الأدب عند الإغريق وكذا أساطيرهم وفنونهم تمتد إلى أعماق التربة الشرقية، هناك حيث ازدهرت حضارات مصر وما بين النهرين وفينيقيا وغيرها. ومن ثم يمكن القول بأن إستيعابنا للتراث الإغريقى (الرومانى) سيفيدنا بلا شك فى تقييم حضارتنا الشرقية نفسها.

ومن جانب آخر نعرف جميعاً أن العرب المسلمين كانوا على إتصال وثيق إبان عصرهم الذهبى بالتراث الإغريقى (الرومانى) فنقلوا عنه ما نقلوا. بل إن بعض الترجمات العربية للنصوص الإغريقية كانت هى الركيزة الرئيسية فى حركة إحياء التراث الكلاسيكى بأوروبا الناهضة. وكل ذلك يعنى أن تراثنا العربى الإسلامى لم يكن بمعزل عن التفاعل مع حضارة الإغريق والرومان وآدابهما. بل لعبت الترجمات العربية الإغريقية دوراً مهماً فى تطوير الدراسات الكلاسيكية حيث أن هذه الترجمات قد ترجمت بدورها إلى اللاتينية فى الأندلس وجنوب إيطاليا وصقلية فأسهمت فى بناء النهضة الأوروبية الحديثة. لقد عرف الأوروبيون أرسطو وجالينوس وغيرهما عن طريق الترجمات والنقول والشروح والتلخيصات والتعليقات العربية قبل أن يكتشفوا الأصول الإغريقية.

أما فيما يتعلق بأدبنا العربي الحديث والمعاصر فحري بنا أن ننوه - وفي ضوء ما تقدم - إلى بعد النظر الذي تحلى به روادنا الأوائل الذين دعوا منذ بداية النهضة المصرية إلى ضرورة الاهتمام بالأدب الإغريقي والرومانى. فرافعة رافع الطهطاوى وأحمد لطفى السيد وطه حسين وتوفيق الحكيم وأحمد شوقي وغيرهم قد عادوا إلى التراث الكلاسيكى واستلهموه أو نهلوا منه، كل وفق طاقته وإتجاهاته. بيد أننا نلاحظ أن هؤلاء الرواد جميعا قد توسطوا فى إتصالهم بالأدب الإغريقي والرومانى باللغات الأوروبية الحديثة، فلم يتقنوا اللغة الإغريقية أو اللاتينية أو لم يتعلموها قط. ولم يكن هذا ميسورا لهم. فمعرفة التراث الكلاسيكى إذن معرفة غير مباشرة. ونرى من جانبنا ضرورة تخطى مرحلة "التوسط" هذه والانتقال منها إلى أفق التعامل المباشر مع التراث الكلاسيكى فى لغتيه القديمتين. ومن هنا تأتى ضرورة التفكير فى وضع بعض القواميس والموسوعات الكلاسيكية بداية قوية لعقد هذه الصلة المباشرة. ولقد حدثت بالفعل خطوات ضخمة على هذا الطريق منذ إنشاء أقسام للدراسات اليونانية واللاتينية - بكلية الآداب جامعة القاهرة والجامعات المصرية الأخرى.

وعلى أية حال فإن صفحات أدبنا المعاصر لازالت تحاول التقرب من الأدب الإغريقي الرومانى بصورة أو بأخرى. فالمسرح العربى - حديث العهد نسبيا - قد نجح فى الارتباط إلى حد ما بالمسرح الإغريقي. ويكفى أن نشير هنا إلى أنه قد أصبح لدينا الآن ما يمكن أن نسميه "أدب العربى"، بمعنى أن أديب الإغريق قد انضم إلى أسرة الشخصيات التراثية على خشبة مسرحنا إذ ظهر فى أربعة مسرحيات عربية على الأقل حتى الآن^(١). أما

(١) أنظر أحمد عثمان: "أديب بين أصوله الأسطورية وهومره الوطنية على خشبة المسرح المصرى" مجلة البيان الكويتية - أعداد ١٥٥ (فبراير ١٩٧٩) ص ١٦-٢٢، ١٥٦ (مارس ١٩٧٩) ص ٥٢-٥٩، ١٥٧ (أبريل ١٩٧٩) ص ١٤٦-١٥٦، ١٥٨ (مايو ١٩٧٩) ص ٩٨-١٠٧.

Ahmed Etman: "The Classical Sources of Arabic Theatre" Xlle Congrès International d'Archeologie Classique, Athens 4-10 September 1983, Practica Tomos 1 (Athens 1985), pp. 126-129.

بالنسبة للشعر العربي الحديث والمعاصر فإن المتصفح أدواوين أبي القاسم الشابي وعلى محمود طه وأبي شادي ونازك الملائكة وبدر شاكر السياب^(*) وعبد الوهاب البياتي^(**) وأدونيس ونزار القباني وصلاح عبد الصبور وغيرهم سيجد أن شخصيات ورموزا إغريقية كثيرة - لاسيما تلك المتصلة بأسطورة بروميثيوس سارق النار^(***) - تزج على عرش الوحي والإلهام بالنسبة لشیطان هؤلاء الشعراء. بل إن الأسطورة الإغريقية ورموزها قد إرتبطت لدى البعض بفكرة التجديد في الشعر العربي المعاصر.

وفي هذا الصدد ونحن نلفت أنظار المتخصصين إلى هذه الظاهرة الإبداعية وندعوهم إلى ضرورة مواكبتها ومتابعتها بالرصد والبحث والتقصي، ثم بالتقييم أو التقويم فإننا من جانب آخر نتوجه بالدعوة إلى القائمين على شئون التعليم والتثقيف - ولاسيما في الجامعات المصرية والعربية - أن يزيدوا من إهتمامهم بالدراسات الكلاسيكية وأن يعملوا على نشر هذه الثقافة على أمل أن تحقق لأدبنا ونراثنا القوميين أفقا عالميا وإنسانيا أوسع وأرحب.

(*) أنظر لنفس المؤلف: "على هامش الأسطورة الإغريقية في شعر السياب" مجلة فصول المجلد الثالث العدد الرابع (يوليو - أغسطس - سبتمبر ١٩٨٣) ص ٣٧-٤٦.

(**) أنظر لنفس المؤلف "عبد الوهاب البياتي وحرائقه الشعرية" مجلة الكويت عدد ١٦، ص ٣٦-٤٣ و ص ١١٤.

(***) أنظر لنفس المؤلف "سارق النار وملهم الأشعار" مجلة الدوحة القطرية العدد ٨٧ (مارس ١٩٨٣) ص ١٤٢-١٤٦.

قائمة المختصرات المستخدمة في الحواشي

(بالنسبة للمؤلفين الإغريق والرومان استخدمنا المختصرات الموجودة في مقدمة Oxford Classical Dictionary)

- AC = L'Antiquité Classique
 ACME = Annali della facoltà di lettere e filosofia dell' Università di Milano.
 AJA = American Journal of Archeology.
 AJPh = American Journal of Philology.
 BCH = Bulletin de Correspondance Hellénique
 BICS = Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London.
 CHCLG = Cambridge History of Classical Literature, I Greek Literature.
 CJ = Classical Journal
 CPh = Classical Philology
 CQ = Classical Quarterly
 CR = Classical Review.
 Diehl = E.Diehl, Anthologia Lyrica Graeca I (2nd ed. 1936), II ed 1949-1952.
 Epeteris = Epistemonike Epeteris tes philosophikes Scholes tou Panepistimeiou Athenon= Scientific Annals of the Faculty of Philosophy, Athens University.
 FGH = F. Jacoby, Fragmente der griechischen Historiker (Berlin 1923-).
 G&R = Greece and Rome
 GRBS = Greek, Roman and Byzantine Studies.
 HSCPh = Harvard Studies in Classical Philology.
 Ibidem = The same reference = المرجع نفسه
 Idem = The same author = المؤلف نفسه.
 IMAGDD = International Meeting of Ancient Greek Drama, Delphi
 ISAGDC = International Symposium on Ancient Greek Drama, Cyprus.
 JHS = Journal of Hellenic Studies.
 JOAS = Journal of Oriental and African Studies
 Landmarks = C.M. Bowra, Landmarks in Greek Literature.
 Op. cit. = Opus citatum/ the work previously mentioned= سبقت الإشارة إليه

Passim	= في أماكن متفرقة.
PCPhS	= Proceedings of the Cambridge Philological Society.
Poiesis	= H.D.F. Kitto, Poiesis. Structure and Thought.
PP	= La Parola del Passato
REG	= Revue des Etudes grecques.
RFIC	= Rivista di Filologia e di Istruzione Classica.
RhM	= Rheinisches Museum.
YCS	= Yale Classical Studies.



الشكل رقم (٢٦)

قائمة الأشكال

السواردة فى المتن

صفحة

- (١) تمثال نصفى لهوميروس وهو نسخة رومانية لأصل إغريقى يؤرخ
بالقرن الخامس ق.م. ومحفوظ بمتحف النحت فى ميونخ بألمانيا..... ٤
- (٢) رسم على إناء فخارى يصور مينيلوس اسلح تسليحاً كاملاً وهو يسحب
هيلسى خارج طروادة التى ترتدى رداء محتشماً بما فى ذلك غطاء الراس
وذلك بعد تدمير طروادة وانتهاء الحرب، يؤرخ هذا الإناء بالقرن السادس
قبل الميلاد ومحفوظ بالمتحف الأثرى فى ميونخ بألمانيا..... ٩
- (٣) يصل برياموس المسن إلى خيمة أخيليلوس ومعه فدية ضخمة وتوسلات
كثيرة أن يسلمه جثة ابنه هيكتور، حيث يبدو أخيليلوس ممهداً ومسترخي
على سريره أو أريكته التى تظهر تحتها جثة هيكتور. ويبدو أن أخيليلوس لم
يחס بعد بدخول برياموس ويلتفت إلى أحد أتباعه. ولكنه سيحسن استقبال
العجوز ويكرم وفادته، وفى الصباح يسلمه جثة ابنه. يعود الإناء الذى
يحمل هذا الرسم إلى القرن الخامس ق.م وهو محفوظ بمتحف تاريخ الفن
بمينا العاصمة النمساوية..... ١٠
- (٤) على إناء من القرن الخامس ق.م أوديسيوس وقد تحطمت سفنه
ووجد نفسه على شاطئ جزيرة الفياكين أمام الأميرة الجميلة
ناوسىكا التى تبدو عليها ملامح الذهب والزررد أمام رجل عار
يظهر هكذا فجأة، وتظهر الإلهة أثينا فى الوقت الملائم. وهذا الإناء
محفوظ بالمتحف الأثرى فى ميونخ بألمانيا..... ١٤
- (٥) تمثال نصفى لهيسودوس محفوظ بالمتحف الأثرى فى العاصمة
الإيطالية روما..... ٢٤
- (٦) إلهة العدالة ديكى Dike تدق رأس الظلم أدىكيا Adikia رسم
على إناء محفوظ بمتحف تاريخ الفن فى فيينا بالنمسا..... ٢٦
- (٧) أثار شخصية سافر إعجاب الرومانسيين الأوروبيين من الشعراء

صفحة

- والرسامين وغيرهم. وهذا رسم أبدعه ليوبولد سيرت Léopold Burthe في الصف الأول من القرن التاسع عشر ويصور سافو فوق صخرة ليوكاس. واللوحة محفوظة في متحف كاركاسون Carcassonne للفنون الحديثة بهرنسا. ١٠٧
- (٨) نسخة رومانية لتمثال برنزي نصفى إغريقى يصور سولون المترع الأثينى. يؤرخ التمثال الإغريقى ببدايات القرن الثالث ق.م. أما النسخة الرومانية فمحافظة بالمتحف القومى فى نابلى بإيطاليا. ١٢٨
- (٩) على إناء يعود للقرن الخامس ق.م. وعثر عليه فى تارنتم يرى راقصة تحمل فوق رأسها سلة من القش تقدم فيها القرابين للآلهة، إذ تقام هذه الرقصات فى إطار أعياد دينية. والإناء محفوظ بالمتحف الأثرى فى تاراس بإيطاليا. ١٣٠
- (١٠) نسخة رومانية من تمثال نصفى إغريقى لأيسخولوس يعود للقرن الرابع ق.م. النسخة محفوظة بالمتحف القومى فى نابلى بإيطاليا. ٢١٩
- (١١) بروميثيوس يستقبل هرقل الذى حاء لكى يخلصه من العذاب الأبدى بقتل النسرين الذى يتغذى على كبده. تظهر شخصيات الأسطورة الإلهية الأخرى مثل أثينة وجايا وأبوللون وديميتر وبيرسيفونى وربة الإنتقام (الإيرينية) ذات الأجنحة أما بروميثيوس فىبدو مقيداً على الصخرة ويده مصفدتان بالأغلال. هذا الإناء محفوظ بالمتحف الأثرى ببرلين. ٢٢٠
- (١٢) مشهد من مسرحية أيسخولوس الساتيرية "أبو الهول" وهى تسخر من أسطورة أوديب. يجلس أبو الهول على الصخرة ويصيخ السمع لأحد أفراد السيلينوى أتباع ديونيسوس وهو يحسك فى يده طائراً ويبدو أنه يلقي لغرا على أبى الهول. يعود الإناء إلى النصف الثانى من القرن الرابع ق.م. وهو محفوظ بالمتحف القومى فى نابلى بإيطاليا. ٢٢٢
- (١٣) نسخة رومانية لتمثال سوفوكليس ويعود الأصل الإغريقى للقرن

- الربع ق.م والنسخة محفوظة بمتحف الفاتيكان..... ٢٢٢ صفحة
- (١٤) طبق يحمل هذا الرسم الذى يصور لقاء أوديب مع أبى الهول ويؤرخ بالقرن الخامس ق.م. يجلس أوديب على صخرة منصتا للغز أبى الهول الذى يرض فوق عمود. هذا الطبق محفوظ بمتحف الفاتيكان ٤٣٢
- (١٥) نسخة رومانية لتمثال نصفي يصور يوربيديس، ويعود الأصل الإغريقي للنصف الثاني من القرن الرابع ق.م والنسخة محفوظة بالمتحف القومى فى نابلى بإيطاليا. ٤٣٢
- (١٦) على إناء يسمى "إناء برونوموس" ويؤرخ بهاية القرن الخامس ق.م نرى الممثل الذى أدى دور هرقل فى مسرحية ساتيرية فوضع على جسده جلد الأسد وأمسك فى يده اليسرى عصا هرقل وفى يمينه قناع هرقل. والإناء محفوظ بالمتحف القومى فى نابلى. ٥٢٢
- (١٧) نسخة رومانية محفوظة بمتحف اللوفر بباريس وهى لتمثال إغريقي أصلى يعود للقرن الرابع ق.م ويصور أريستوفانيس. ٥٢٢
- (١٨) ثلاثة من الفرسان يمتطون صهوة خيولهم ويمثلون جزءا من الحقبة فى مسرحية أريستوفانيس "الفرسان". المدهش أن الدين يمثلون الخيول هم رجال يضعون على رقابهم وأمام وجوههم قعة تمثل الخيول وكذلك تتدلى عند مؤخرة الظهر ذيولهم. الإناء محفوظ بالمتحف الأثرى ببرلين فى ألمانيا. ٥٢٤
- (١٩) نسخة رومانية لتمثال سقراط محفوظة بمتحف الفاتيكان. ويعود الأصل الإغريقي للقرن الرابع ق.م. ٥٢٤
- (٢٠) نسخة رومانية محفوظة بالمتحف الأثرى فى برلين وهى لتمثال أفلاطون الأصلى والذى يعود للقرن الرابع ق.م. ٥٨٨
- (٢١) نسخة رومانية لتمثال نصفي لأرسطو. يعود الأصل الإغريقي لنهايات القرن الرابع ق.م. والنسخة محفوظة بمتحف تاريخ الفن فى العاصمة المساوية فيينا. ٥٨٨

صفحة

- (٢٢) نسخة رومانية لتمثال نصفى لهرودوتوس. يعود الأصل الإغريقي للنصف الأول من القرن الرابع ق.م. والسكينة محفوظة بمتحف المتروبوليتان في نيويورك. ٦٥١
- (٢٣) نسخة رومانية لتمثال نصفى لثوكيديديس محفوظة بالمتحف القومى فى نابلى بإيطاليا. ويعود الأصل الإغريقى للقرن الرابع ق.م. ٦٧١
- (٢٤) نسخة رومانية من التمثال الأصلى المفقود الذى نحته المال بوليوكتوس Polyuktos عام ٢٨٠ ق.م. لديموسثينس. النسخة محفوظة بمتحف الفاتيكان. ٦٧٢
- (٢٥) نسخة رومانية لتمثال نصفى لأيسخينيس غريم ديموسثينس ويعود الأصل الإغريقى للربع الأخير من القرن الرابع ق.م. أما النسخة فمحفوظة بالمتحف البريطانى فى لندن. ٦٧٢
- (٢٦) تصور حديت لمكتبة قديمة مثل مكتبة الإسكندرية حيث توضع لفائف البردى فى أرفف وعلى كل واحدة منها قطعة صغيرة من البردى عليها بيانات المحتويات والمؤلف وما إلى ذلك. ٦٨٠
- (٢٧) عثر على هذه البردية فى أوكسيرنخوس (البهنسا مركز مغاغة بالمنيا) وتؤرخ بالقرن الثانى الميلادى وعليها قائمة بأعضاء مكتبة الإسكندرية الكبرى. وكان كل منهم على التوالى يشرف على تعليم وتربية ولى العهد الأمير البطلمي الذى سيتولى العرش مستقبلاً. والقائمة كما يلى: ريبودونوس الإفيسى، أبوللونىوس الرودسى، إراتوستينس القورينى، أريستوفانيس البيزطى، أبوللونىوس إيدوجرافسوس، أريستارخوس الساموطراقى. البردية محفوظة بمكتبة ترينيتى كولييج فى دبلن بأيرلندا. ٦٩٦

قائمة المصادر والمراجع المنتقاة

أولا مراجع باللغة العربية:

أحمد عثمان

- المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، دراسته مقارنة. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨. الطبعة الثانية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان ١٩٩٣.
- كليوباترا وأنطونيوس، دراسة في فن بلوتارخوس وشكسبير وشوقي. الطبعة الثانية. أيجيتوس، القاهرة ١٩٩٠.
- الأدب اللاتيني ودوره الحضاري حتى نهاية العصر الذهبي، الطبعة الثانية. دار المعارف ١٩٩٥.
- الأدب اللاتيني ودوره الحضاري. العصر الفضي. أيجيتوس، القاهرة ١٩٩٠.
- قناع البريختية والشيوعية، دراسة في المسرح الملحمي، التنوير الذهني البريختي والتطهير الأرسطي. بريخت بين الشرق والتسيوعي والغرب الرأسمالي. أيجيتوس. القاهرة ١٩٩٢.
- تريخ قبرص جزيرة الجمال والألم منذ القدم وإلى اليوم. القاهرة ١٩٩٧.
- الكلاسيكية في مسرح عصر النهضة والزات المتحدد في مسرحيات شكسبير وراسين. القاهرة ١٩٩٩.
- "أغاني نقدية من هوميروس حول طبيعة الشعر ووظيفته". مجلة "الثقافة"، عدد ٣٨ (القاهرة نوفمبر ١٩٧٦)، ص ٦٢-٦٦.
- "هيسودوس وطبيعة الشعر التعليمي"، مجلة "الشعر"، العدد ١٩ (القاهرة يوليو ١٩٨٠). ص ٣٩-٤٥.
- "مهرجانات إحياء المسرح الإغريقي"، مجلة "الكاتب"، عدد ١٧٣ (القاهرة أغسطس ١٩٧٥) ص ١٥٤-١٦٠ وعدد ١٧٤ (سبتمبر

- (١٩٧٥). ص ١٥٥-١٦٠.
- "السحب" لأريستوفانيس. ترجمة (من اليونانية القديمة)، ومقدمة وتعليقات ومعجم أسطوري - تاريخي. سلسلة من المسرح العالمي الكويتية، عدد ٢١٥ و ٢١٦ (أغسطس وسبتمبر ١٩٨٧).
- "نات تراخيس" لسوفوكليس، ترجمة (من اليونانية القديمة)، ومقدمة ومعجم أسطوري، سلسلة من المسرح العالمي الكويتية. عدد ٢٤٩. يونيو ١٩٩٠.
- "أثينة السوداء، الجذور الأفروآسيوية للحضارة الكلاسيكية. الجزء الأول: تلفيق بلاد الإغريق ١٧٨٥-١٩٨٥". تأليف مارتن برنال، تحرير ومراجعة وتقديم: د. أحمد عثمان. المشروع القومي للترجمة بالجلس الأعلى للثقافة. القاهرة ١٩٩٧.
- "على هامش الأسطورة الإغريقية في شعر الساب" مجلة "فصول". القاهرة، المجلد الثالث العدد الرابع (يوليو- أغسطس- سبتمبر ١٩٨٣). ص ٣٧-٤٦.
- "أوديب بين أصوله الأسطورية وهمومه الوطنية على حشبة المسرح المصري"، مجلة "البيان" الكويتية عدد ١٥٥ (فبراير ١٩٧٩) ص ١٦-٢٢ وعدد ١٥٦ (مارس ١٩٧٩) ص ٥٢-٥٩ وعدد ١٥٧ (أبريل ١٩٧٩) ص ١٤٦-١٥٦ وعدد ١٥٨ (مايو ١٩٧٩). ص ١٩٨-١٠٧.
- "طه حسين ومستقبل الثقافة الكلاسيكية في مصر والعالم العربي". الكتاب التذكارى لطه حسين كلية الآداب - جامعة القاهرة ١٩٩٨. ص ٦٨٧-٧٧٠.
- "هرقل فوق جبل أويتا"، تأليف سينيكا ترجمة وتقديم ومعجم أسطوري. سلسلة من المسرح العالمي الكويتية عدد رقم ١٣٨ مارس ١٩٨١.

- "الزمن المأساوى فى الفكر الإغريقى". "ألف، مجلة البلاغة المقارنة".
عدد ٩ (الجامعة الأمريكية بالقاهرة ١٩٨٩). ص ١٧٣-١٨٨.
- "من اليونانية إلى اللاتينية عبر اللغة العربية. دراسة حول
تبادل الثقافات بين العرب وأوروبا عبر الأندلس وصقلية"
مجلة "أوراق كلاسيكية"، العدد الثانى (القاهرة ١٩٩٢).
ص ٧-٣٥.
- الفكر المصرى فى العصر المسيحى، دار قباء، القاهرة ٢٠٠٠
- "عالم هوميروس"، مجلة "عالم الفكر" الكويتية المجلد الثانى عشر عدد
٣ (١٩٨١)، ص ١٣-٥٦.
- هوميروس شاعر الخلود. مكتبة نهضة مصر، القاهرة ١٩٥٦
- النقد الأدبى عند اليونان من هوميروس إلى أفلاطون. دار النهضة
العربية، القاهرة ١٩٦٢.
- مكتبة الإسكندرية القديمة، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٧.
- حيل الذكاء. دهاء الإغريق المبتسى. تأليف مارسيل دبتين، حان
بير فرنان، عين للدراسات والبحوث الإنسانية الاجتماعية، القاهرة
٢٠٠٠.
- "ميديا أو هزيمة الحضارة"، مجلة "عالم الفكر" الكويتية المجلد الثانى
عشر عدد ٣ (١٩٨١). ص ٧٣-٩٠.
- رأفت عبد الحميد
لطفى عبد الوهاب يحيى
محمد صقر خفاجة
مصطفى العبادى
مصطفى ماهر (ترجمة)
يحيى عبد الله

ثانيا . مراجع بلغات أجنبية :

- Adams (S.M.) : Sophocles the Playwright. Toronto 1957.
- Arora (U.P.) : Greeks on India. ISGARS (India) 1996.
- Baconnicola-Ghéorgopoulou (Ch.): L'Absurde dans le Théâtre
d'Euripide. Athènes 1993.
- Baldry (H.C.) : Ancient Greek Literature. London 1968.
- Idem : T
ty) Chatto & Windus, London 1978.

- Bates (V.N.) : *Sophocles, Poet and Dramatist*. Philadelphia 1940.
- Bieber (M.) : *The History of Greek and Roman Theater*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press. Fourth Printing 1971.
- Bolgar (R.R.) : *The Classical Heritage and its Beneficiaries*. Cambridge University Press. Reprint 1973.
- Idem (ed.) : *Classical Influence on European Culture A.D. 500-1500. (Proceedings of an International Conference held at King's College, Cambridge. April 1969)* Cambridge at the University Press 1971.
- Bonnard (A.) : *I Greek Civilization from the Iliad to the Parthenon*. Translated by A. Lytton Sells. London, George Allen 1957.
- Idem : *II Greek Civilization from Antigone to Socrates*. Translated by A. Lytton Sells. London, Allen & Unwin 1957.
- Bowra (C.M.) : *Landmarks in Greek Literature*. Weidenfeld and Nicolson 1970.
- Idem : *Greek Lyric Poetry from Aleman to Simonides*. Oxford at the Clarendon Press 1961.
- Idem : *Pindar*. Oxford at the Clarendon Press 1964.
- Idem : *Sophoclean Tragedy*. Oxford 1944, reprinted 1970.
- Bury (J.B.) : *The Ancient Greek Historians*. New York, reprint 1958.
- Campbell (D.A.): *The Golden lyre: the themes of the Greek Lyric Poets*. London 1983.
- Carratelli (G.P.), *Tra Cadmo e Orfeo: Contributi alla storia civile e religiosa dei Greci d'Occidente*. Il Mulino 1990.
- Chandriotis (E.D.): *The Address of the Spectators in Ancient Greek Tragedy. (Diss. in Greek)* Nicosia, Cyprus 1996.
- Clauss (J.J.)- Johnston (S.I.), edd.: *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*. Princeton University Press 1997.

Con

versity of Toronto Press, Oxford University Press 1967.

Cornford (F.M.): *From Religion to Philosophy*. New York 1957.

Daiches (D.)- Thorlby (A.), edd.: *The Classical World*. Aldus Book, London 1972.

Davison (J.A.) : *From Archilochus to Pindar. Papers on Greek Literature of the Archaic Period*. Macmillan, New York 1968.

Decreus (F.) : "The *Oresteia*" or the Myth of the Western Metropolis between Habermas and Foucault" ISAGDC (1999), pp. 286-308.

Dover (M.L.) : *Aristophanic Comedy*. University of California Press. Berkeley and Los Angeles 1972.

Driver (T.F.) : *The Sense of History in Greek and Shakespearian Drama*. Columbia University Press. New York-London 1960.

Easterling (P.E.)- Knox (B.M.W.), edd.: *The Cambridge History of Classical Literature. I Greek Literature*. Cambridge University Press 1985, reprint 1987.

Ehrenberg (V.) : *From Solon to Socrates. Greek History and Civilization during the sixth and fifth centuries B.C.* London - Methuen 1967.

Idem : *The People of Aristophanes. A Sociology of Old Attic Comedy*. Basil Blackwell - Oxford 1951.

Else (G.F.) : *The Origin and Early form of Greek Tragedy*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1967.

Idem : *Aristotle's Poetics: The Argument*. Harvard University Press 1957.

Etman (Ahmed) : *The Problem of Heracles' Apotheosis in the "Trachiniae" of Sophocles and in "Hercules Oetaeus" of Seneca. A Comparative Study of the Tragic and Stoic Meaning of the Myth. A Thesis for the Ph.D. degree (in Greek with Summary in English)*, Athens 1974.

Idem : *"Cleopatra and Antony. A Study in the Art of*

- Plutarch, Shakespeare and Ahmed Shawky", Athena 78 (Athens 1981), pp. 97-107.
- Idem** : "The Audience of Greco-Roman Drama between Illusion and Reality", Cahiers du Gita No.3 Octobre 1987, "Anthropologie et Théâtre Antique", Actes du Colloque International. Montpellier 6-8 Mars 1986, pp. 261-272. Revised and Republished as follows: "The Audience of Greco-Roman Drama between Illusion and Disillusion", Athena 80 (Athens 1989), pp. 251-276.
- Idem** : "Foreigners in Greek Tragedy". Proceedings of the 12th. Congress of the International Comparative Literature Association (ICLA) Munich 1988, Published 1990, Vol. 2, pp. 546-552.
- Idem** : "Phèdre dans le théâtre d'Euripide, Sénèque et Racine". Traduite par Prof. Tahani Omar et Prof. Ophélie Fayez Riad. Bulletin of the Faculty of Arts (Cairo University Press, 1993), No. 59 (September 1993), pp. 5-67, et No. 60 (December 1993), pp. 5-62.
- Idem** : "The Conception of Heroism in Greek Literature", Classical Papers, Vol. III (Cairo University, January 1994), pp. 35-50.
- Idem** : "Greek Into Latin through Arabic", Actes du Séminaire International (UNESCO) "L'Elaboration du savoir du IXe au XIVe siècle: Expériences dans le Monde Arabe et Italien". 4-5 Decembre 1992, Palermo-Italy, Published in Roma 1994, pp.137-144. Republished in JOAS. Vol.9 (1997-1998), pp. 29-38. Republished Dahesh Voice Vol. 5, Issue 4, (Spring 2000), pp. 4-10.
- Idem** : "A light from Thucydides on the problem of Sophocles' "Antigone" and its tragic Meaning" 2nd International Colloquium on Thucydides, Athens 10 September 1997. L'Antiquité Classique (2001), pp. 1-7.
- Idem** : "Gli studi classici e il loro influsso sulla letteratura creative in Egitto e nel Mondo Arabo" ACMELIV, 1 (Gennaio- Aprile 2001), pp. 3-10.

Farnell (L.R.) : The Cults of Greek States, V vols. Oxford University

- Press 1896-1909.
- .dem : Greek Hero Cults and Ideas of Immortality. Oxford 1921.
- Ferguson (J.) : The Heritage of Hellenism. Thames & Hudson. London 1973.
- Festugière (A.J.): Études de Religion Grécque et Hellenistique. Paris Librairie Philosophique J. Vrin 1972.
- Fisher (N.) : "Hybris, status and slavery", pp. 44-84 in A. Powell (ed.), The Greek World, (Routledge: London and New York 1995).
- Flacelière (R.) : A Literary History of Greece (translated from French by Douglas Garman). A Mentor Book, The New American Library 1964.
- Flickinger (R.C.) : The Greek Theater and its Drama. The University of Chicago Press. 4th ed. reprinted 1965.
- Fraser (P.M.) : Ptolemaic Alexandria. 3 Vols, Oxford 1972.
- Galinsky (G.K.): The Herakles Theme. The Adaptations of the hero in Literature from Homer to the Twentieth Century. Basil Blackwell- Oxford 1972.
- Gallavotti (C.): Theocritea. Suppl. No. 18 al Bollettino dei Classici. Accademia Nazionale dei Lincei. 1999.
- Ghiron-Bistagne (P.) : Recherches sur les Acteurs dans la Grèce Antique. Paris-Les Belles Lettres 1976.
- Gordon (R.) : "Sophocles' *Electra* on the contemporary London Stage: Intertextuality in the performance of Greek Tragedy" ISAGDC (1999), pp. 365-377.
- Grimal (P.) et alii, Hellenism and the Rise of Rome. Weidenfeld and Nicolson 1968, reprint 1970.
- Grube (G.M.A.): The Greek and Roman Critics. Methuen & Co. Ltd. 1965. University Paperbacks 1968.
- Guthrie (W.K.C.): A History of Greek Philosophy. Vol. 1 The Earlier Presocratics and the Pythagoreans. Cambridge University Press 1962 reprint 1978.

- Idem** : The Greeks and their Gods. London 1962.
- Idem** : The Religion and Mythology of the Greeks. Cambridge Ancient History vol. II Ch. XL 1961.
- Haigh (A.E.)** : The Tragic Drama of the Greeks. Dover Publications. Inc. New York, reprint 1968.
- Higginbotham (J.) ed.:** Greek and Latin Literature. A Comparative Study. Methuen & Co. Ltd. 1969.
- Hightet (G.)** : The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature. Oxford at the Clarendon Press 1949.
- Huxley (G.L.)** : Greek Epic Poetry from Eumelos to Panyassis. Faber and Faber. London 1969.
- Jebb (R.C.)** : The Attic Orators. New York 1962.
- Jones (J.)** : On Aristotle and Greek Tragedy. Chatto and Windus, London. reprint 1980.
- Kennedy (G.A.):** The Cambridge History of Literary Criticism. Vol 1. Classical Criticism. Cambridge University Press 1989 reprint 1999.
- Kindermann (H.):** Il teatro Greco e il suo publico. Trad. A. Cola, a cura di Angela Andrisano. La Casa Usher. Firenze 1990.
- Kirk (G.S.)** : The Nature of Greek Myths. The Overlook Press, Woodstock, New York 1975.
- Kitto (H.D.F.)** : Poiesis, Structure and Thought. Berkeley and Los Angeles 1967.
- Idem** : Form and Meaning in Drama. Methuen, reprint 1964.
- Idem** : Greek Tragedy. A Literary Study. 3rd ed., London 1961, reprint 1973.
- Kordatou (I.)** : History of Ancient Greek Philosophy (in Greek), 5th. ed. Mboukoumane, Athens 1972.
- Lesky (A.)** : History of Greek Literature. Translated by James

- Willis and Cornelia de Heer. London 1966^(*).
- Idem : Greek Tragedy. Translated by H.A. Frankfort with Foreword by E.G. Turner. London Ernest Benn Limited, New York 1967.
- Livingstone (R.W.) : The Greek Genius and its meaning to us. 2nd. ed. Oxford 1915.
- Lloyd-Jones (J.) : The Justice of Zeus. California 1972.
- McNeill (W.H.) & Sedlar (J W.). edd: The Classical Mediterranean World. New York, Oxford University Press 1969.
- Marc (C.) : The Human Thing: The Speeches and Principles of Thucydides. Chicago 1981.
- Monaco (G.) : "The modern production of ancient plays: some Problems", pp. 217-224 in Nearchou (P.) ed.: International Meeting of Ancient Greek Drama, Delphi (Athens 1987).
- McDonald (M.): Ancient Sun Modern Light: Greek Drama on the Modern Stage. Columbia University Press, New York 1992.
- Mpezantakou (N.P.) : The Notion of "metanoia" in Homer (changing one's mind and to have the sense of having done wrong). Phd. Thesis in Greek with Summary in English. Athens University 1980.
- Murray (G.) : The Literature of Ancient Greece. 3rd ed. The University of Chicago Press 1956.
- Nearchou (P.) ed.: International Meeting of Ancient Greek Drama Delphi 8-12 April 1984 & 4-25 June 1985. European Cultural Center of Delphi, Athens 1987.
- Idem : To Menyma tou Apollona (in Greek). Kosmopolis 1995.
- Nettleship (R.L.) : Lectures on the Republic of Plato. Macmillan, London 1968.

عدداً أحياناً للترجمة اليونانية الحديثة لهذا الكتاب والتي قام بها تسوباناكيس A.G.Tsopanakis وشرحت طبعها الثانية عام ١٩٧٢ في سالونيكاً. واللغة الأصلية لهذا الكتاب هي الألمانية.

- Nilsson (M.P.) : A History of Greek Religion. Translated by F.J. Fielden. New York 1964.**
- Idem : The Mycenaean Origin of Greek Mythology. Cambridge 1932.**
- Idem : Cults, Myths, Oracles and Politics in Ancient Greece. New York 1972.**
- Norwood (G.) : Pindar. University of California Press. Berkeley, Los Angeles, London, reprint 1974.**
- Idem : Greek Tragedy, 4th ed. London 1948, reprint 1953.**
- Pfeiffer (R.) : History of Classical Scholarship, From 1300 to 1850. Oxford 1976 reprint 1999.**
- Powell (A.) ed. : The Greek World. Routledge, London and New York 1995.**
- Robert (F.) : La Literature grècque (Que sais je? no. 227), Presses Universitaires de France 1971.**
- Romilly (J.de) : La tragédie grècque. Presses Universitaires de France 1970.**
- Eadem : Time in Greek Tragedy. Ithaca (N.G.) Cornell University Press 1968.**
- Roper (L.) : Oedipus and the Devil: Witchcraft, Sexuality and Religion in early modern Europe. Routledge, London and New York 1994.**
- Rose (H.J.) : A Handbook of Greek Literature from Homer to the Age of Lucian. University Paperbacks, Methuen - London, reprint 1965.**
- Idem : Outlines of Classical Literature for Students of English. Lendon, Methuen & Co Ltd 1959.**
- Rosenthal (F.) : The Classical Heritage in Islam. Transl. by E. & J. Marmorstein. Routledge. London & New York, reprint 1994.**
- Rossi (L.E.) : Letteratura Greca. Le Monnier 1995.**
- Said (S.) ed. : Ελληνισμος Quelques Jalons pour une histoire de l'identité Grècque. Actes du Colloque de Strasbourg. 25-**

27 octobre 1989. E.J.Brill 1991.

Staden (Von H.): *Herophilus: The Art of Medicine in Early Alexandria. Edition, Translation and Essays.* Cambridge University Press 1989.

Swain (S.), ed. : *Oxford Readings in the Greek Novel.* Oxford 1999.

Taplin (O.) : *Greek Tragedy in Action.* Methuen & Co Ltd. 1978.

Tarn (W.) - Griffith (G.T.) : *Hellenistic Civilisation.* 3rd edition, University Paperbacks, Methuen-London 1966.

Van Groningen (B.A.) : *Traité d'Histoire et de Critique des textes grecs.* (Translated into Greek by Odysseus Lampside), Greek Academy. Athens 1980.

Vernant (J-P.), *L'Univers, les Dieux, les Hommes. Recits grecs des Origines.* Le Grand Livre du Mois: Ed. Du Seuil 1999.

Vernant (J.P.)- Vidal- Naquet (P.): *Mythe et tragedie en Grèce Ancienne.* F. Maspero, Paris 1972.

Wace (A.J.B) & Stubbings (F.H.) : *A Companion to Homer.* Macmillan 1962.

Waldock (A.I.A.) : *Sophocles the Dramatist.* Cambridge 1951.

Webster (T.B.L.) : *An Introduction to Sophocles.* 3rd ed., Methuen 1969.

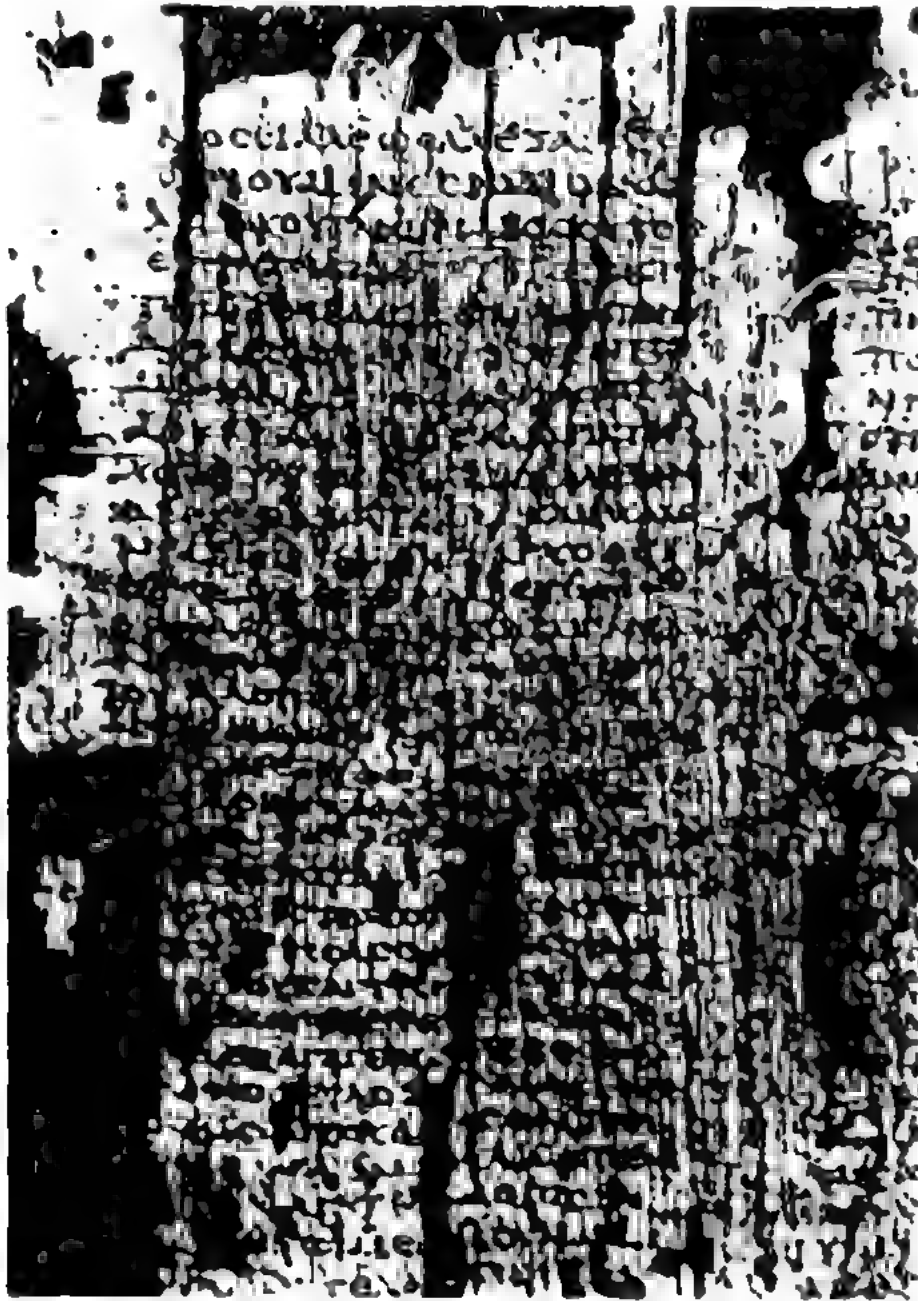
Idem : *Studies in Later Greek Comedy.* New York 1970.

Whitman (C.H.) : *Sophocles. A study of Heroic Humanism.* Harvard University Press, Cambridge Massachusetts 1951, reprint 1966.

Xanthakis- Karamanos (G.): *Studies in Fourth Century Tragedy.* Athens 1980.

Yialoucas (C.S.): *The Conflict of. Δοξα and Αληθεια in Euripides and his predecessors.* Nicosia- Cyprus 1990.

Ziaka (G.D.) : *Atistote dans la Tradition Arabe (in Greek),* Thessalouica 1980.



الشكل رقم (٢٧)

معجم كشاف^(*)

بو القاسم الشابي ٦٧٨

أبوللو أو أبوللون Apollo ٨٣، ٤٤، ٤٢، ٤١، ٨٦، ٨٧، ٨٨، ١٠٤، ١٠٥، ١٠٦، ١٣٦، ١٣٧، ١٦١، ١٧١، ١٨٠، ٢٠٦، ٢٠٧، ٢٠٩، ٢١١، ٢١٢، ٢١٤، ٢٢٥، ٢٣٢، ٢٤٦، ٢٦٠، ٢٦١، ٢٧٩، ٢٨٧، ٣٢٩، ٣٤٩، ٣٦٠، ٣٧٣، ٣٧٤، ٣٧٦، ٤١٨، ٤٣٧، ٤٤٤، ٤٤٥، ٤٤٧، ٥٥٤، ٥٥٥، ٦٠٢، ٦٣٦، ٦٥٣ "أبوللون لوكيوس" Apollo
Lykeios ٤٦٥، ٥٢٨ أبوللون دالديس Apollo
Daidis ٦٥٣

أبوللودوروس Apollodoros ٢٠٦

أبوللودوروس الأثيني Apollodoros
Athenaios ٥٨٢

أبوللودوروس كاتب الحوليات Apollodoros
٥٨٤، ٥٨١

أبوللونجيسوس إيدوجرافوس Apollonios
Eidographos ٥٣٧

أبوللونجيسوس الرودي Apollonios Rhodios
٦٤، ٥٣٦، ٥٣٧، ٥٤٨، ٥٥١، ٥٥٣، ٥٥٤، ٥٥٧، ٥٥٨، ٥٥٩، ٥٦٠، ٥٦١، ٥٦٢، ٥٦٣، ٥٦٤، ٥٦٥، ٥٦٦، ٥٩٦، ٦٤٦، ٦٦٤،
"الأرجونوتيكا" Argonautika ٦٤، ٢٦٩، ٣١٤، ٣٥٧، ٥٥٧، ٥٥٨، ٥٥٩، ٥٦٠، ٥٦٣

أبوليوس Apuleius ٦٦٣

أبيانوس Appianos ٦٠٩ "التاريخ الإغريقي
والإيطالي" ٦١٠ "التاريخ الروماني" Historia
Romana ٦٠٩، ٦١٠ "الرومانيات"
Rhomaika ٦٠٩، ٦١٤

أبيس Apis ٤٨٠

أبيقور Epikouros باللاتينية Epicurus
والأبيقورية ٦٠٢، ٦١٧، ٦٣٥

أبيليكون من تيوس Apellikon ٥٣٠

أثالو Athalie ٥٣٠

أتثيس Atthis ١٧٤، ١٧٨

(١)

الأخييون Achaioi ٣٣، ٣٤، ٣٦، ٤٠، ٤٣، ٥٥،
٦٤، ٦٧، ٦٩، ٨٣، ٩٠، ٩٢، ١٣٦

أدميتوس Admetos ٣٦٠

الأرامية ٦٣١

أريس Ares ٧٥، ٨٢، ١٢٦، ٢١٢، ٢١٥،
٢٨١

آسيا Asia وآسيا الصغرى Mikra Asia ١٥٩،
١٦٧، ١٩٠، ٢٢٤، ٢٢٩، ٢٣١، ٤١٨،

٤٢٤، ٤٢٥، ٤٦٣، ٤٧٤، ٤٨٣، ٥٤٠، ٥٤٤،
٥٧٥، ٥٧٦، ٥٧٨، ٥٨٣، ٥٨٤، ٥٩٨،

٦٠١، ٦١٧، ٦٢٣، ٦٢٦، ٦٢٩، ٦٤١،
٦٥٢، ٦٦٤، ٦٧٤

أكلو اللوتس Loti Phagi ٤٦

أل بيلوبيس Pelopidas ٢٧١، ٢٩٤

أياي Aiaie ٤٧

أيسا Aisa ٢٠٢ وأنظر ربات القدر

أيليانوس Aelianus Claudius ٦١٤، ٦١٥،

٦١٦ "خصائص الحيوانات" Peri Zoon

Agroikikai ٦١٥ "رسائل ريفية" idiotetos

٦١٥، ٦١٦ "مفردات تاريخية مختلطة" epistolai

٦١٥ Poikile Historia

أيليوس أريستيديس Aelius Aristides D.

٥٩٢، ٦٢٦، ٦٢٧، ٦٣١

أيليوس ثيون Aelius Theon ٦٥٥

أيليوس جالوس Aelius Gallus ٥٩٨، ٦٠٠،

أبالونيا وداميسا Apalunya and Damisa
٦٢١

أباميا Apameia ٥٩٢، ٦٢٣

أبديرا Abdera ١٨٣

أبسمتيك ٤٧٦

أبسيرتوس Apsyrus ٦٦٦

أبسينيس Apsines ٦٢٠

أبو شادي ٦٧٨

(*) تشير الأرقام الواردة بعد كل علم أو مادة في هذا المعجم إلى أرقام الصفحات وفي حالة الإشارة إلى آخر شيء سيتم

٣٠٥، ٣٤٩، ٣٧٨، ٣٨٤، ٣٩٤، ٤٠٩، ٤٤٠،
٤٤١، ٤٥٣

أثينس **أثينس** Athenaios ٥٢٧، ٦٣٨، ٦٣٩
"مأدبة السوفسطائين" Deipnosophistai ٦٣٨
٦٣٩

أثينة (الإلهة) **أثينة** Athena
٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٩، ٥٠، ٥١، ٦٣، ٧٣، ٧٥،
٨٣، ٨٤، ٨٧، ٩٢، ١٨٠، ١٩٢، ١٩٧،
٢٥٥، ٢٥٦، ٢٦١، ٢٦٤، ٢٨٧، ٢٩٠،
٣٢٩، ٣٣٢، ٣٣٤، ٣٤١، ٣٧٣، ٣٧٤،
٣٨٢، ٥٥٦

أثينيس **أثينيس** Athenis ١٦٧
أجاثارخيديس من كنيديوس Agatharchides
٥٨٠، ٥٨٣

أجاثوكليس **أجاثوكليس** Agathokles ٢٠٦
أجاثون **أجاثون** Agathon ٤١٢، ٤٦٣
أجاريس **أجاريس** Agariste ٤٨٥
أجافي **أجافي** Agaue أو Agave ٣٧٧
أجاممنون **أجاممنون** Agamemnon ٣٤، ٣٥، ٣٩، ٤٢،
٤٣، ٥٢، ٥٨، ٧٨، ٨٣، ٩١، ١٩٥، ١٩٧،
٢١١، ٢٦٠، ٢٦٥، ٢٨٧، ٢٨٩، ٢٩٢،
٢٩٧، ٣٠٠، ٣٣٣، ٣٤٤، ٣٤٥، ٣٥٣،
٣٧٠، ٣٧١، ٣٧٣، ٣٧٥، ٣٧٦، ٣٧٧،
٣٨٣، ٥٠٠

أجوراكريتوس **أجوراكريتوس** Agorakritos ٤٠٥
أجون (مساجلة) **أجون** agon ٣٩٨
أجياس **أجياس** Agias ٢٨٨
أجيدو **أجيدو** Agido ١٩٠
أجيريوم **أجيريوم** Agyrium ٥٩٧
أجيسلاوس **أجيسلاوس** Agesilaos ٤١٨، ٤٩٧
أحمد شوقي **أحمد شوقي** ٤٤٧، ٦٧٧
أحمد لطفى السيد **أحمد لطفى السيد** ٦٧٧
أخايا **أخايا** Achaia ٤٤، ٦١١
أخيم **أخيم** ٥٩٢

أخيليس **أخيليس** Achilles ٦٦٠
٦٦١، ٦٦٥، ٦٦٧، ٦٦٨، ٦٦٩ "ليوكيبي"
وكلتوفون Leukippe kai Klitophon ٦٦٠،

أثريتوني Atrytone (لقب من ألقاب أثينة ساللاس
ومعاه التي لا ترهق) ٩٢

أتريوس **أتريوس** Atreus ٢٨٧، ٢٨٩، ٣٠٠، ٣١٦،
٣٤١، ٣٥٣، ٣٥٩

أتوسا **أتوسا** Atossa ٢٥٩، ٢٧٧، ٢٧٨
أتيك **أتيك** Attike (باللاتينية Attica) ١٤٢،

١٤٨، ١٨٤، ١٩٩، ٢٢٧، ٢٢٨، ٢٢٩،
٢٣٠، ٢٣١، ٢٣٩، ٢٤٩، ٣١٦، ٣٤٢،
٣٥٤، ٣٨٩، ٤٠٢، ٤٠٣، ٤٢٦، ٤٢٩،
٤٤٣، ٤٩٧، ٥١٠، ٥١١، ٥٢٨، ٥٣٨،
٥٥١، ٥٧٣، ٥٧٦، ٥٨٥، ٦١١، ٦١٥،
٦٢٦، ٦٢٧، ٦٣٧، ٦٣٩ "أساطير أتيكه"
٣١٥، ٣٥٨

أثينا (المدينة) **أثينا** Athenai ٣٢، ١٠٩، ١٣٢،
١٣٣، ١٤٨، ١٤٩، ١٥٠، ١٥٢، ١٥٤،
١٨١، ١٨٥، ١٩٣، ١٩٤، ١٩٩، ٢٠٦،
٢٠٨، ٢١١، ٢١٦، ٢١٨، ٢٢٨، ٢٣٨،
٢٣٩، ٢٤٥، ٢٤٦، ٢٤٩، ٢٥١، ٢٥٣،
٢٥٤، ٢٥٥، ٢٧١، ٢٨٢، ٢٨٣، ٢٨٧،
٢٩٠، ٣٠٢، ٣٠٤، ٣٠٧، ٣٢٩، ٣٣٩،
٣٥٩، ٣٦١، ٣٦٣، ٣٦٤، ٣٦٦، ٣٧١،
٣٧٢، ٣٧٤، ٣٧٧، ٣٨٢، ٣٨٦، ٣٩٠،
٣٩١، ٣٩٤، ٤٠٠، ٤٠٢، ٤٠٣، ٤٠٤،
٤٠٥، ٤٠٨، ٤٠٩، ٤١٠، ٤١٣، ٤١٤،
٤١٧، ٤١٩، ٤٢٣، ٤٢٥، ٤٢٨، ٤٢٩،
٤٣٩، ٤٤٠، ٤٤٣، ٤٤٤، ٤٤٧، ٤٥٣،
٤٦٤، ٤٦٥، ٤٦٦، ٤٧٣، ٤٧٦، ٤٨٠،
٤٨٧، ٤٨٨، ٤٨٩، ٤٩٠، ٤٩٢، ٤٩٣،
٤٩٤، ٤٩٥، ٤٩٧، ٥٠٠، ٥٠١، ٥٠٢،
٥٠٣، ٥٠٦، ٥٠٧، ٥٠٩، ٥١٠، ٥١٢،
٥١٣، ٥١٤، ٥١٥، ٥١٦، ٥١٨، ٥٢٠،
٥٢١، ٥٢٥، ٥٢٦، ٥٢٧، ٥٣٣، ٥٣٥،
٥٤١، ٥٤٣، ٥٧١، ٥٧٥، ٥٧٧، ٥٨٠،
٥٨٩، ٥٩٩، ٦٠٢، ٦٠٧، ٦١٢، ٦١٦،
٦١٩، ٦٢٠، ٦٢٧، ٦٣٠، ٦٣١، ٦٣٥

الأثينيون **الأثينيون** ٢٣٧، ٢٣٩، ٢٤٧، ٢٥٢، ٢٥٣،
٢٥٦، ٢٥٧، ٢٦٥، ٢٧٦، ٢٨٤، ٢٩٠، ٣٠٤

أرخيلاؤس Archilaos ٣٧٧، ٤٤٤، ٤٥٦
 أرخيلووشوس Archilochos ١٤١، ١٤٢، ١٥٩،
 ١٦٠-١٦٥، ١٦٧، ١٦٩، ١٨١، ١٩٢،
 ٢٣١، ٢٤٤، ٦٥٥
 أرساكي Arsake ٦٦٩
 أرسطو Aristoteles ١٣، ١٥، ٦٨، ١٠٣،
 ١٣٢، ١٥٩، ١٩٣، ٢٣١، ٢٣٥، ٢٣٦،
 ٢٣٩، ٢٤١، ٢٤٦، ٢٤٧، ٢٦٣، ٢٧٣،
 ٣٠١، ٣٠٤، ٣٢٢، ٣٢٥، ٣٢٨، ٣٣٦،
 ٤٦٤، ٤٦٥-٤٧٠، ٥٠٠، ٥٢٦، ٥٢٨،
 ٥٢٩، ٥٣٣، ٥٣٤، ٥٣٨، ٥٨٢، ٦٠٢،
 ٦١٧، ٦٤٩، ٦٧٦، "الخطابة" Peri
 Rhetorikes ٤٦٨ "الديداستكاليي"
 Didaskaliai ٥٢٩ "حكم الفرد" ٥٢٨ "دسكور
 الأثينيين" Athenaion Politeia ٥٢٩ "فن
 الشعر" Peri Poietikes ١٤١، ٣٠١، ٣٣٦،
 ٤٦٨، ٤٧٠ "مؤسى المستعمرات" ٥٢٨
 أرسينوي Arsinoe ٥٤٩، ٥٦٩
 أرشميدس Archimedes ٥٨٥
 أركاديا Arkadia ٦١٢
 أركيسيلائوس الرابع Arkesilaos IV ٢١٠
 أرمينيا Armenia ٥٩٨
 أرنولد توينبي Arnold Toynbee ٣٦٦
 أريادنو Ariadne ٧٦، ٢٢٣
 أريانوس L.Flavius Arrianus ٥٧٨، ٦٠٧،
 ٦١٤، "الإبحار حول البحر الأسود"
 Periplus Euxeinou Pontou ٦٠٨ "التاريخ
 البسارثي" Parthika ٦٠٨، ٦٠٩، "التاريخ
 الهندي" Indike Historia ٦٠٨ "المعركة ضد
 الآلانيين" Ektaxis Kata Alanon ٦٠٨ "تاريخ
 بيثينيا" Pithyniaka ٦٠٨ "رحلة الاسكندر عبر
 الريف" Anabasis Alexandrou ٦٠٧، ٦٠٨،
 "عن السموات" Peri Meteoron ٦٠٧ "عن
 المذبات" Peri Kometon ٦٠٧ "فن التخطيط
 العسكري" Techne Taktike ٦٠٨ "مابعد
 الاسكندر" Ta meta Alexandrou ٦٠٨،
 ٦٠٩ "محاضرات إبيكتيوس" Diatribai أو

٦٦٩ "رواية ليوكيبى وكليوفران" Ta
 kata Leukippen kai Kleitophonta ٦٦٧
 أخيلليوس Achilleus ٣٠، ٤٣، ٤٥، ٥١، ٥٢،
 ٥٣، ٥٥، ٥٨، ٦١، ٦٢، ٦٤، ٦٦، ٦٨، ٦٩،
 ٧٥، ٧٦، ٧٧، ٧٨، ٨٤، ٨٨، ١٢٠، ١٢٦،
 ١٢٦، ١٥٥، ١٧٠، ١٨٠، ١٨٣، ١٨٥،
 ٢٦٤، ٣٤١، ٣٤٧، ٣٧٠، ٣٧٧، ٥٠١
 أدايوس Addaeus ٥٥١
 الأدب اللاتيني ٥٨٩، ٦٠٤
 أدبنا العربي الحديث ٦٧٧
 أدراستوس Adrastus ٤٨٠
 أدونيس Adonis ٥٦٩، ٦٧٨
 أراتوس Aratos ١١٣، ١٢٢، ٥٤٣، ٥٤٤
 "الظواهر" Phainomena ١١٣، ٥٤٤
 أراتوس من سيكيون Aratos ٥٧٥
 أراذوس Aradus ٦٦٥
 أرتاكسركسيس الثاني Artaxerxes II ٤٩٦
 أرتيميدوروس الإفيسي Artemidoros
 Ephesios ٦٠١، ٦١٢، ٦٢٩، ٦٥٢-٦٥٤،
 ٥٨٤ "تفسير الأحلام" Oneirocritica ٦١٢،
 ٦٢٩، ٦٥٢
 أرتيميس Artemis ٨٣، ١٨٤، ١٩٢، ٣٦٩،
 ٣٧٣، ٣٧٧، ٣٨١، ٥٥٥
 أرتيميسيون Artemision ٢٥٠
 أرجو Argo ٢١٠، ٢٦٧، ٣١٦
 أرجوس Argos ٣٣، ٣٤، ٥٨، ٩٠، ١٧١،
 ٢٠٦، ٢٧٤، ٢٧٥، ٢٧٩، ٢٨١، ٢٨٢،
 ٢٨٩، ٢٩٩، ٣١٦، ٣١٨، ٣٣٩، ٣٥٩،
 ٣٦١، ٣٧٦، ٣٨٢، ٤٧٢ أساطير مدينة أرجوس
 ٢٦٩، ٣١٤، ٣٥٧
 أرجوليس Argolis ٦١١
 أرجينتاريوس Argentarios ٥٩٤
 أرجينوساي Arginosai ٤٩٨
 أرخايولوجيا Archaialogia ٥٣٢
 أرشميدس Archimedes ٥٨٥
 أرخببي Archippe ٣٠٦
 أرخيداموس Archidamos ٥١٢

٣٩٣، ٣٩٦، ٣٩٧، ٤٠١، ٤٠٤ "الطيور"
 Ornithes ٢٤٨، ٣٩١، ٣٩٢، ٣٩٧، ٤٠٨
 ٤٢٠، ٤٥٧ "ليستراتي" Lysistrate ٤١٠
 ٤١٦ "الحكمون" Epitrepones ٤٢٢، ٤٢٣
 ٤٢٤ "المشاركون في الوليمة" Daitaleis ٤٠٢
 ٤٠٦ "النساء في أعبياد التسموفوريا"
 Thesmophoriazousai ٣٩٤، ٤٠١، ٤١٢
 أريستوفانيس البيزنطي ho Aristophanes
 Byzantios ١٨٢، ٥٣٠، ٥٣٦، ٥٣٧
 أريستوكليس Aristokles ٤٤٧
 أريستومينيس Aristomenes ٥٧١
 أريستون Ariston ٣٠٦
 أريستيبوس القوريني ho Aristippos
 Kyrenaios ٤٤٥، ٥٨٥
 أريستيديس Aristides ٢٥٥، ٥٨٧، ٦١٨
 ٦٢٧، ٦٢٨، ٦٢٩، ٦٣٠، ٦٥٢ "التمساح"
 Hieroi Logoi المقدسة ٦٢٩
 أريكسيماخوس Arexymachos ٤٦٣
 أريوباخوس Areopagos ٢٥٢، ٢٥٥، ٢٦٥
 ٢٨٧، ٢٩٠، ٥٠٦
 أريون Arion ١٩٢، ١٩٤، ١٩٦، ٢٣٧
 ٢٣٨، ٢٤٠، ٢٤٨، ٣٣٥
 أزمير Smyrne ٤١، ١٤٦، ١٥٣، ١٦٠، ١٦٧
 ٦١٦، ٦٢٧ وأنظر سميرنا
 أستياناكس Astyanax ٧٩، ٣٧٣
 أستياجيس Astyages ٤٨٣
 أستيللوس Astyllos ٦٣٧
 أسكالافوس Askalaphos ٨٢
 أسكرا Askra ١١٦، ١٦٤
 أسكليبيديس من ساموس ho Asklepiades
 Samios ٥٤٢، ٥٥٢
 أسكليبيوس Asklepios ٣٠٥، ٤١٨، ٤٣٨
 ٦١٧، ٦٢٧، ٦٢٩
 أسوار كيكلوبية (أنظر كيكلوبس) ٢٩٩
 أسوان ٤٧٣
 أسينات Asenath ٦٦١
 أسيوط ٦٤٨

٦٠٧ Dialexeis
 أريتي Arete ١٦٧
 أريجنوتا Arignota ١٧٤
 أريستاجوراس Aristagoras ١٨٢، ١٨٤
 ٤٨٤، ٥٣٦
 أريستارخوس الساموطراقي Aristarchos
 Samothrax ٥٣٧
 أريستارخوس من ساموس Aristarchos
 Samios ٥٨٦
 أريستسيبوس Aristisippos "فنون الغون في
 الماضي" ٥٨٥
 أريستوبولوس من كاسندريا
 Aristoboulos ٥٧٦، ٥٩٧
 أريستوجيتون Aristogiton ١٢٣
 أريستوديموس Aristodemos ٥٩٨
 أريستوفانيس Aristophanes ١٥، ٨٣
 ١٢٧، ٢٣٠، ٢٤٩، ٢٥٠، ٢٥٣، ٢٥٦
 ٢٦٢، ٢٦٦، ٢٧٢، ٢٧٣، ٢٨١، ٢٨٧
 ٢٩٣، ٢٩٨، ٣٠١، ٣٠٦، ٣٠٧، ٣٥٥
 ٣٨٤، ٣٨٥، ٣٨٦، ٣٨٧، ٣٨٩-٤٢١
 ٤٢٧، ٤٢٩، ٤٤١، ٤٤٦، ٤٥٧، ٤٥٨
 ٤٦٢، ٤٦٣، ٥٠٢، ٥٠٧، ٥٠٩، ٦١٧
 ٦٣٢، ٦٣٣، ٦٣٦، ٦٣٩، ٦٥٤، ٦٧٤
 "الأحاريون" Acharnes ١٢٨، ٤٠٣، ٤١١
 "البابلونيون" Babylonioi ٣٩٣، ٤٠٢، ٤٠٣
 "برلمان النساء" Ekklesiazousai ٣٩٢، ٣٩٧
 ٣٩٨، ٤١٤، ٤١٧، ٤١٩، ٤٢٠، ٤٥٧
 "بلوتوس" Ploutos ٣٩٦، ٤١٦، ٤١٨، ٤٢٠
 "الرناسير" Sphexes ١٢٨، ٥٠٢، ٣٩٧، ٤٠٢
 ٤٠٦ "السحح" Nepheles ٣٩٤، ٣٩٦
 ٣٩٧، ٣٩٩، ٤٠١، ٤٠٢، ٤٠٥، ٤٠٦
 ٤٤٦، ٤٦٢، ٦٧٤ "السلام" Eirene ٣٩١
 ٣٩٧، ٣٩٨، ٣٩٩، ٤٠٨، ٤١١ "الضمادع"
 Batrachoi ٨٣، ١٢٧، ١٢٨، ٢٤٨، ٢٤٩
 ٢٥٣، ٢٥٦، ٢٦٢، ٢٦٦، ٢٨٧، ٢٩٣
 ٢٩٨، ٣٠١، ٣٠٦، ٣٠٧، ٣٥٥، ٣٨٤
 ٣٨٥، ٤٠٢، ٤١٣، ٦٧٤ "الفرسان" Hippeis

٤٦٣، ٥١٣ "فليدوس" Phaidros ٤٤٨، ٤٥٠،
 ٤٥٦، ٤٥٧، ٤٦٠، ٤٦١، ٦٢٥، ٦٣٨
 "فيليبوس" Philebos ٤٤٩ القواسم Nomoi
 ٤٤٩ "كراتيلوس" Kratylos ٤٤٨ "كريتوس"
 Krito ٤٤٨، ٤٥٠ "كريتياس" Kritias ٤٤٩
 "لاخيس" Laches ٤٤٨، ٤٥٤ "لبيس" Lysis
 ٤٤٨، ٤٤٩، ٤٥٤، ٤٦٢ "المأدسة"
 Symposion ٤٤٩، ٤٦٢، ٤٦٣، ٤٩٩
 ٦٣٨، ٦٥٠ "مينون" Meno ٤٤٩ "مينيديوس"
 Menedemos ٥٤٣ "ميباس الأصغر"
 Hippias Minor ٤٤٨ "ميباس الأكبر"
 Hippias Maior ٤٤٨
الأفلاطونية الجديدة ٥٤٦
أفلوطين Plotinos ٥٨٧، ٥٩٠، ٦٤٨-٦٥١
 "تاسوعات" Enneades ٦٤٩ Novenae
 "محاضرات" أو "مناقشات" Synousiai ٦٤٩
 "مدينة أفلاطون" Platonopolis ٦٤٩
الأقنعة ٢٤١، ٢٤٢، ٢٤٧ وقارن القناع
أكاد ٣٠
أكتيوم (أو أكتيون) باللاتينية
 Actium ٥٨٩، ٥٩٨، ٦١٠، ٦١١
أكراجاس Akragas ٤٣٦
أكروبوليس Akropolis ٣٤، ١٣٢، ١٨٥
 ٢٨٣، ٣٤٢، ٤١١، ٤٨٢
أكوسيلائوس من أرجوس Akousilaos ٤٧١
ألدوس Aldus ٣٦٢
الألعاب الأوليمبية Olympionikai ٥٢٩
الألعاب البيثية Pythionikai ١٧١، ١٦٧،
 ٥٢٩
ألكايوس Alkaios ١٠٢، ١٢٩، ١٣٤، ١٣٥،
 ١٧٣، ١٧٥، ١٧٦، ١٧٧، ١٧٩، ١٨٠-
 ١٨٣، ٥٥٠
ألكساندروس Alexandros ٢١٧
ألكمان Alkman ١٣٤، ١٨٩، ١٩٠-٩٢
 ٢٣٤، ٢١٠، ٢٠٧، ١٩٣
ألكمينو Alkmene ١٢٦، ١٢٧، ٣٦١
ألكون Alkon ٣٠٥

الأشمونيين ٢٠٥
أشور ١٩٣، ١٩٣، ٦٦١
أحمدة هرقل ٦٣٠
أعياد ديونيسيوس ٢٣١، ٤٠٥، ٤٠٨، ٢٣١
أغنية المذارى parthenion ١٩٠
أغنية النصر بايان paian ١٩٠، ١٩٩، ٢٠٨،
 ٢١٦
أغنية نصر epinikion ١٩٩
أندو ميديدو فيتش Avdo Mededovic ٩٩
أفروديتس Aphrodite ٢٩٢، ٧١، ٨٢، ٨٣،
 ١٠٤، ١٠٥، ١١٠، ١٤٤، ١٥٦، ١٧٣،
 ١٧٤، ١٧٦، ١٧٨، ١٧٩، ١٨٠، ١٨٦،
 ١٩١، ١٩٢، ٢٠٩، ٣٦٩، ٣٨٢، ٥٤٧،
 ٥٦٠، ٦٣٦
أنثيفيسا ٩٤، ٩٥، ٩٦، ٩٩، ١٠٠، ٤٧٤،
 ٤٧٦، ٥٤٠، ٥٨٣، ٥٩٧، ٥٩٨، ٦٠٠، ٦٣٠
أفلاطون Platon ١٥، ٢٧، ٦٠، ١٢٢، ١٢٧،
 ١٤٢، ١٧٣، ١٧٩، ١٩٥، ٣٩٠، ٤٤١،
 ٤٤٢، ٤٤٤، ٤٤٥، ٤٤٧-٤٦٤، ٤٦٥،
 ٤٦٦، ٤٦٧، ٤٩٨، ٥٠٣، ٥٠٤، ٥٠٩،
 ٥١٣، ٥١٨، ٥٢٥، ٥٢٨، ٥٣٢، ٥٣٣،
 ٥٣٤، ٥٥٠، ٥٥١، ٥٧٣، ٦٠٢، ٦١٣،
 ٦١٧، ٦٢٥، ٦٢٦، ٦٢٩، ٦٣٣، ٦٣٨،
 ٦٤٣، ٦٤٤، ٦٤٥، ٦٤٧، ٦٤٨، ٦٤٩،
 ٦٤٩، ٦٥٠، ٦٧٣ "ألكيباديس" Alkibiades
 ٤٤٩ "إيوثيديوس" Euthydemus ٤٤٨
 "إيوثيفرون" Euthyphro ٤٤٨ "يون" Ion
 ٤٤٨ "بسمارمينيديس" Parmenides ٤٤٩
 "بروتاجوراس" Protagoras ٤٤٢، ٤٥٥،
 ٤٥٦ "تيمابوس" Timaios ٤٤٩ "ثيبيتوس"
 Theaetetus ٤٤٩، ٦٤٨ "الجمهورية" Politeia
 ٤٤٨، ٤٥٦، ٤٥٧، ٤٦٠، ٤٦١ "جورجياس"
 Gorgias ٤٥٥، ٤٥٦، ٤٦٠، ٥٠٤
 "حارميديس" Charmides ٤٤٨، ٤٥٤، ٤٦٢
 "الدفاع" Apologia ٤٥٠ "الوفاطاني"
 Sophistes ٤٤١، ٤٤٩ "السياسي" Politikos
 ٤٤٩ "فليدروس" Phaidros ٤٤٩، ٤٦٠

- أنتيباتير Antipatros ٦٠٩، ٥١٨، ٦١٩
 أنتيباتير من صيدا Antipatros ٥٥٢
 أنتيجونوس Antigonos ٥٨٥
 أنتيجونوس الأول ٥٧٨
 أنتيجونوس جوناتاس Antigonos Gonatas ٥٤٣، ٥٤٤، ٥٧٨، ٥٨٥
 أنتيجونوس من كاريستوس Antigonos ٥٨٣
 أنتيجوني Antigone ٧٩، ٢٨٠، ٢٨١، ٢٨٢
 ٣٣١، ٣٣٩، ٣٤٩ وأنظر سوفوكليس
 أنتيسا Antissa ١٧١
 أنتيستروفة antistrophe ١٨٨
 أنتيستثيس Antisthens ٤٤٥
 أنتيفانيس من بيرجي Antiphanes ٥٨٤
 أنتيفون Antiphon ٤٩٥، ٥٠٥، ٥٠٦، ٥٠٧
 "قتل هيروديس" ٥٠٦
 أنتيماخوس من كولوفون Antimachos
 ٥٣٤، ٥٤٢ "ليدي" Lyde ٥٤٢
 أنتيمينيداس Antimenidas ١٨١
 أنتينووس Antinoos أو Antinous ٥٠
 الأنثروبولوجيا ٤٧٥، ٤٧٦، ٤٨٩
 الأنثروبومورفيشة anthropomorphismos ٨١، ٨٦، ٨٧، ٨٩، ٢٨٤، ٤٣٣
 أنثيا Antheia ٦٦٦
 الأنثيستيريا Anthesteria ٢٢٨، ٢٤٢
 أنخيسيس Anchises ٦٦، ١٠٥
 أندروتيموس Androtimos ٦٦٢
 أندروس Andros ١٧٣
 أندروماخي Andromache ٥٨، ٦٣، ٧٢، ٧٦، ٧٨، ١٧٥، ٣٧١، ٣٧٢، ٣٨٣، وأنظر
 يوربيديس
 أندروميديا Andromeda ٣١٤، ٣٥٧
 أندرونيكوس الرودسي Andronikos
 Rhodios ٥٣٠
 أندريه جيد André Gide ٣٢١
 الأندلس ٦٧٦
 أندوكيديس Andokides ٥٠٧، ٥٠٨، ٥٠٩
- ألكيبياديس Alkibiades ٤٥٢، ٤٦٣، ٥٠٧، ٥٢٧، ٦٦٥
 ألكيستيس Alkestis ٣٦١، ٣٨٦، ٤٦٣
 ألكيفرون Alkiphron ٦٣٧
 ألكينووس Alkinoos أو Alkinous ٤٦، ٤٨، ٨٢، ٩٣
 ألمانيا ٦٧٥
 أليكسيس Alexis ٥٢٨
 أمازيس ١٥٠، ١٧٥، ٤٧٨
 أماسيا Amaseia ٥٩٨
 أمالثيا Amaltheia ١٨٦
 الأمبروسيا Ambrosia ٨٤
 أمفياراوس Amphiaraos ١٠٣، ٣١٤
 أمفبوليس Amphipolis ٤٨٧
 أمفيتريون Amphitryon ١٢٦، ٣٦٦
 الأمفيكتيونية (الحروب) ٥٧٧
 أمورجوس Amorgos ١٦٥
 أموميثوس Amomytos ٥٨٤
 أمونيوس Ammonius ٦٤٨
 أميبيسياس Ameipsias ١٧٩
 أميكوس Amykos ٥٦٦
 أميليوس Amelius ٦٤٩، ٦٥١، ٦٤٨
 أمينتاس Amyntas ٢١٧، ٤٦٥
 أمينياس Amynaeas ٢٥٢
 أناشيد (المدايح) النثرية ٦٢٨، ٦٢٩
 الأناشيد الهومرية hymoi ٥٥٤
 الأناضول Anatolia ٣١، ٥٢٨، ٦١٣
 أناكتوريا Anaktoria ١٧٤
 أناكريون Anakreon ١٠٢، ١٣٤، ١٤١، ١٤٢، ١٨٣-١٨٦، ١٩٩
 أناكساغوراس Anaxagoras ٣٥٥، ٥٢٥
 أناكسيلاس Anaxilas ١٩٩
 أناكسيماندروس Anaximandros ٢٩٤، ٤٣٤
 أناكسيمينيس Anaximenes ٤٣٤، ٤٣٥، ٤٣٨
 أنطاغيرنيس Antaphernes ٤٨٥

٦٥٣، ٦٣٤
 أوزبيك Uzbek ٩٧
 أوغسطس Augustus ٦٦، ١٤٣، ٥٥٧، ٥٨٠،
 ٥٨١، ٥٩٤، ٥٩٧، ٥٩٨، ٦١٠، ٦٤٣، ٦٤٥
 وأنظر أوكتافياوس
 أوفيديوس Ovidius ١١٢، ١١٣، ١٤١،
 ١٧٥، ٣٤٣، ٥٤٤، ٥٥١، ٦٠٤ "الناسحات"
 Metamorphoses ٥٤٤، ٦٦٣، ٦٦٠
 أوكتافيا Octavia ٥٩٤
 أوكتافيانوس Octavianus ٥٩٨، ٦١٠
 وأنظر أوغسطس
 أوكسيرينخوس (البهنسا) Oxyrhynchos
 ٥٣٧
 أوكيانوس Okeanos ٤٨، ٢٦٤
 أولبيانوس Ulpianus ٦٣٨
 أولوس جيلليوس Aulus Gellius ٥٢٧، ٥٣٦
 أوليس Aulis ١١٦، ٣٧٣
 الأوليمبوس Olympus باللاتينية
 ٢٥، ٧٧، ٨٠، ٨١، ٨٢، ٨٦، ١٠٥، ١٢٣،
 ٢٢٤، ٢١١، ٢٨٥، ٢٩٦، ٣٨٠، ٤٠٨،
 ٤٦٠، ٤٨١، ٥٤١، ٥٦٨
 أوليمبوس الميسى Olympus ١٧٠
 أوليمبيا Olympia ٦١١، ٦٣٣، ٦٣٥
 الأوليمبية (الألعاب) ٢١٣، ٢١٥، ٢١٦، ٢١٦،
 ٤٤٧
 أون ٥٨١
 أونيسيμος Onesimos ٤٢٤
 أوينوس Oinos ٢٢٦
 أياس Aias ٦٨، ٧٩، ١٤٨، ١٨٠، ٣٢٣،
 ٣٢٩، ٣٣٤، ٣٤٢ وأنظر سوفوكليس
 أياكوس Aiakos ٢١٠
 أيتنا Aetna ٢٠٩، ٢٥٢، ٢٨٢
 أيتوليا Aitolia ٥٧٩
 أيجاي Aigai ٨١، ٨٧
 أيجوس بوتاموي Aigospotamoi ٣٠٤
 أيجيبتوس Aegyptus باللاتينية
 ٢٥٨، ٢٧٣، ٢٧٤، ٤٧٢

أنطاكية ٥٥٧، ٦٣٢، ٦٣٤، ٦٣٥، ٦٤٨
 أنطونيا Antonia ٥٩٥
 أنطونيوس Antonius ٥٣٥، ٥٣٩، ٥٩٤،
 ٥٩٨، ٦١٠
 أنطيوخوس الأول ٥٨٥
 أنيتي Anyte ٥٥١
 أوبيانوس Oppianos ٥٩٢
 أوتارا كوروس Uttara Kurus ٥٨٤
 أوجاريت ٣١
 أوديب Oidipous ٧٩، ٢٥٩، ٢٦٦، ٢٧١،
 ٢٩٧، ٣٠٦، ٣٠٩، ٣١٠، ٣٢٠، ٣٢٩،
 ٣٣١، ٣٤٥، ٣٤٦، ٣٤٩، ٣٥٩، ٣٦٢،
 ٣٧٥، ٣٧٦، ٣٨٧
 أوديب "العربي" ٦٧٧
 الأوديبية (ملحمة) ٢٨٧
 أوديسيوس Odysseus ٤٣، ٤٥، ٤٦، ٤٧،
 ٤٨، ٥٠، ٥١، ٥٤، ٥٨، ٦٣، ٦٤، ٦٦، ٦٧،
 ٦٨، ٧٢، ٧٣، ٧٤، ٧٦، ٧٨، ٨٣، ٨٤، ٨٦،
 ٨٨، ٩١، ٩٣، ٣٢٣، ٣٣٢، ٣٤١، ٣٤٧،
 ٣٤٨، ٥٠٠، ٥٠١، ٥٦٣
 أورتيجيا Ortygia ١٩٧
 أورثيا Orthia ١٩٠
 الأورثية Orphisimos ١٣٢، ٢٠٧، ٢٩٤،
 ٤٣٥ أنظر "أورفيس"
 أورفيوس Orpheus ٣٢، ١٣٢، ٢٠٣
 أوروبا Europe باللاتينية Europa ١٠٠،
 ٤٧٤، ٥٤٤، ٥٨٣، ٥٩٧
 الأوريسية Oresteia ٢٨٢، ٢٨٥، ٢٨٦
 وأنظر أوريسيس
 أوريسيس Orestes ١٩٥، ١٩٧، ٢١٠،
 ٢٦٠، ٢٦١، ٢٦٤، ٢٦٥، ٢٨٧، ٢٨٨،
 ٢٨٩، ٢٩٠، ٢٩٢، ٢٩٧، ٣٠٩، ٣١٨،
 ٣١٩، ٣٢٤، ٣٢٩، ٣٤٥، ٣٧١، ٣٧٣،
 ٣٨٠، ٥٧٣
 أوريليا ميليتيني Aurelia Melitine ٦٢٠
 أوريليوس (ماركوس) Marcus Aurelius
 ٦١١، ٦١٣، ٦١٧، ٦١٩، ٦٢٧، ٦٣٣

"إيدونيون (الطرافيون) Edonoi ٢٦٨
 "باكحيات" Bakchai ٢٦٨ "اللاميديس"
 Palamedes ٢٦٧. ٣١٢ "بروميثيوس سارق
 النار" Prometheus Pyrophoros ٢٦٨
 ٢٨٢، ٢٨٣ "بروتيوس (سبره) Proteus
 Satyrikos ٢٦٨، ٢٨٧ "بروميثيوس خليف
 Luomenos Prometheus ٢٦٨، ٢٨٢
 ٢٨٣، ٢٨٤، ٢٨٦ "بروميثيوس مخزف (ساتيرية)
 Prometheus Pyrkaeus Satyrikos ٢٦٨
 "بروميثيوس مفيدا" Prometheus Desmotes
 ٢٦٤، ٢٦٥، ٢٦٦، ٢٦٨، ٢٧٢، ٢٧٣
 ٢٨٢، ٢٨٤، ٢٨٥، ٢٨٦، ٢٩٢، ٢٩٦
 ٣٠٠، ٣٣٨، ٣٧٧ "بسيخوستاس (الشور)
 Psychostasia ٢٦٤، ٢٦٧ "بات داساوس"
 Danaides ٢٦٨، ٢٧٣ "بات ليمسوس"
 Lemniai ٣١٤ "بات هيليوس"
 ٢٦٩، ٢٩٥ "نتيوسوس" Pentheus ٢٦٩
 "بوليديكتيس" Polydektes ٢٦٩ "برومايبيس"
 Permaibides ٢٦٩ "بيلوبي" Penelope
 ٢٦٨ "تاعا أو سات لانس حلد" تعلب
 Bassarides ٢٦٨ "التحكيم في
 الأسلحة" Hoplon Krisis ٢٦٧ "تيليفوس"
 Telephos ٢٦٧ "تلاتية طبة" ٢٥١ "حلاو كوس
 البوناي" Glaukos Pontios ٢٦٧، ٢٦٩
 "حلاو كوس في بوتيساي (بريوتيسا) Glaukos
 Potnecus ٢٦٩ "حسملات الفراسير"
 Choephori ٢٦٠، ٢٦١، ٢٦٤، ٢٦٨
 ٢٧٣، ٢٨٧، ٢٨٩، ٢٩٢، ٢٩٣، ٢٩٦
 ٣٠٠، ٣٠٨، ٣٠٩، ٣١٨، ٣٤٤، ٣٧٥
 "الحلفاء" Epigonoi ٢٦٨ "دامايبة" Danais
 ٢٦٨ "ديكتيولكوي (الصيادون) Diktyoulkoi
 ٢٦٩ سعة ضد طبة Hepta epi Thebas
 ٢٥٥، ٢٥٩، ٢٦٥، ٢٦٨، ٢٦٩، ٢٧٣
 ٢٧٩، ٢٨٠، ٢٨١، ٢٨٢، ٢٩٢
 ٢٩٣، ٣٠٠، ٣٠٨، ٣٢٣، ٣٣٨، ٣٣٩
 ٣٧٢، "سيسيفوس الهارب (ساتيرية) Sisyphos
 drapetes Satyrikos ٢٦٩ "سيسيفوس يدحرج

أيجيسثوس Aegisthos ٧٨، ٢٦٤، ٢٦٥
 ٢٨٧، ٢٨٩، ٢٩٠، ٢٩٢، ٢٩٣، ٣١٨
 ٣٢٠، ٣٢٢، ٣٢٤، ٣٣٣، ٣٤٥، ٣٧٥، ٣٧٦
 أيجيس Aegis ٢٥، ٨٠، ٩٢، ١٢٣
 أيجينا Aigina ٢٠٦، ٢٠٨، ٢١٠
 أيجيوس Aigeus ٢١٨
 أيسخولوس^(١) Aischylos ١٥، ٥٢، ٧٩، ١٩٣
 ١٩٤، ١٩٧، ١٩٩، ٢٠٦، ٢٢١، ٢٣٧
 ٢٣٨، ٢٤٥، ٢٤٦، ٢٤٧، ٢٤٨، ٢٤٩
 ٣٠٢، ٣٠٣، ٣٠٤، ٣٠٧، ٣٠٨، ٣٠٩
 ٣١٠، ٣١٦، ٣١٨، ٣٢٢، ٣٢٣، ٣٢٦
 ٣٢٧، ٣٢٨، ٣٢٩، ٣٣١، ٣٣٣، ٣٣٦
 ٣٤١، ٣٤٤، ٣٤٥، ٣٤٦، ٣٤٧، ٣٤٨
 ٢٥٣، ٣٥٦، ٣٦٠، ٣٧٢، ٣٧٥، ٣٧٨
 ٣٨٤، ٣٨٥، ٤٠٢، ٤١٣، ٤٧٢، ٤٨٠
 ٤٨٣، ٤٨٤، ٥١٥، ٥٤٣، ٦٧٤ أبو التراحيدا
 Patera tragodias ٢٥٧ "أساء هرقل"
 Herakleidai ٢٦٩ "أتالانتى" Atalante ٢٦٩
 "أتماس" Athamas ٢٦٩ "أثامون"
 Agamemnon ١٩٣، ١٩٧، ٢٥٤، ٢٦١
 ٢٦٥، ٢٦٨، ٢٧٢، ٢٨٦، ٢٨٨، ٢٩٣
 ٢٩٦، ٢٩٧، ٢٩٨، ٢٩٩، ٣٠٠، ٣٤٤ "أرجو
 و أغخدف" Argo e Kopastes ٢٦٩
 "الأرجيون" Argeioi ٢٦٨ "الأسد (ساتيرية)"
 Leon Satyrikos ٢٧٠ "الأميرات" انطرافيات
 Thressai ٢٦٧، ٣٤١ "ألكموني" Alkmene
 ٢٦٩ "أميموني (ساتيرية) Amymone
 Satyrike ٢٦٩ "أهل إليوسيس" Eleusini
 ٢٦٨ "أهل ليمنوس" Lemnion ٢٦٧ "أوديب"
 Oidipous ٢٦٨ "أوريثيا (غير مؤكدة)"
 Oreithyia ٢٦٩ "أوريستيا" Oresteia ٥٢
 ١٨٩، ١٩٧، ٢٥١، ٢٦٠، ٢٦٥، ٢٦٧
 ٢٧١، ٢٧٣، ٢٨٧، ٢٩٣، ٣٢٢، ٣٤٤
 "أوستولوجوي (عظام: لطل؟) Ostologoi ٢٦٨
 "أيتايي" Aitai ٢٦٩ "إين رامي القوس" (٢)
 Toxotides ٢٦٩ "إيجينيسا" Iphigeneia
 ٢٦٨ Xantriai (٢) "إكس-ساترياي"

(١) بوضع خط أسفل عناوين المسرحيات التي وصلت إليها كاملة، وأما عناوين الأخرى فهي للمسرحيات لم تصل إليها لا من

- "الهولة أو أبو الهول (ساتيرية)" Sphinx Satyrike
 ٢٦٨ "هيسيبيلي" Hypsipyle ٢٦٩ "بوروي" أو
 "كارس" Europe e Kares ٢٦٧
 أيسخوماخوس Aischomachos ٤٩٩
 أيسخينيس Aischines ٤٤٥، ٥١٦، ٥١٧، ٥٢٠، ٥١٨
 أيسوبوس Aisopos ٥٣٥، ٦٥٥ "حواديت
 أيسوبوس" Aisopeioi Muthiamboi ٦٥٦
 "مجموعة حواديت أيسوبوس" Logon
 Aisopeion Synagogai ٦٥٦
 أيميليانوس Aemilianus ٥٧٨
 أينياس Aeneas أو Aineias ٦٦، ١٠٥، ٢٨٦، ٥٥٨، ٥٦٢، ٥٨٤
 أيولوس Aiolos ٤٧
 أيوليا وأيولي Aiolia ٤١، ١٨٢، ١٩٢
 أيونيا وأيولي Ionia ٤١، ٧٥، ١٣٣، ١٤١، ١٤٣، ١٤٤، ١٤٥، ١٤٧، ١٨٣، ١٨٤، ٢٤٧، ٣٧٤، ٤٣٣، ٤٣٤، ٤٦٧، ٤٧١، ٤٧٤، ٤٨٤، ٥٧١، ٦٠٨، ٦٣١، ٦٣٢، ٦٦٤
 الإيجرامة epigramma ١٥٣
 ابن كرونوس Kronios ٦٣٥ وأنظر ريوس
 إبودوس epodos ١٨٨
 إبيجينيس من سيكيون Epigenes ٢٣٧
 إبيخارموس Epicharmos ٢٣٧، ٥٧٣
 إبيروس Epeiros ١٧٣
 إبيكتيتوس Epictetus ٦٠٧
 إبيكراتيس Epikrates ٤١٥
 إبيميثيوس Epimetheus ١١٨، ٤٦٠
 إبيوس Epeios ١٩٦
 إتروريا Etruria ٥٩٨
 إتيين جوديل Estienne Jodelle ٦٧٥
 إتين دريوتون E. Drioton ٢١
 إتيوكليس Eteokles ٢٧٩، ٢٨١، ٢٩٣، ٢٩٧، ٣٧٥
 إثوجرافيا ٦٠٨
 إثولوجيا ٤٧٥، ٤٩٧، ٦٠٩
 إثيوبيا Aithiopeia ٨٧، ٤٣٣، ٤٧٥، ٥٩٨، ٢٦٩ Sisyphos Petrokylistes
 "الصخرة"
 "سيميلي أو حاملات الماء" Semele e
 Hydrophoroi ٢٦٩ "الشبان الصغار"
 Neaniskoi ٢٦٨ "الصفحات (ربات الصفح)"
 Eumenides ٢٥٣، ٢٥٤، ٢٥٥، ٢٥٦، ٢٦٠، ٢٦١، ٢٦٤، ٢٦٥، ٢٦٨، ٢٧٢، ٢٨٣، ٢٨٥، ٢٨٧، ٢٩٠، ٢٩٧، ٢٩٨، ٣٢٣، ٣٤٤
 "صاعور الأسرة" Thalamopoioi
 Propompoi ٢٧٠ "طلائع المركب"
 ٢٧٠ "عرانس البحر (سات نيريوس)" Nereides
 ٢٦٧ "فدية هيكتور أو الفريجيون" Hektoros
 Lytra e Phryges ٢٦٧ "الفرس" Persai
 ١٩٣، ٢٤٨، ٢٥١، ٢٥٣، ٢٥٤، ٢٥٥، ٢٥٩، ٢٦٦، ٢٦٩، ٢٧٢، ٢٧٣، ٢٧٥، ٢٧٦، ٢٧٩، ٢٩٩، ٣٠٨، ٤٨٣ "الفريجيون"
 Phrygioi ٢٧٠ "فرركيديس" Phorkides
 ٢٦٩ "كابيري" Kabeiroi ٢٦٩ "كاليستو"
 Kallisto ٢٦٩ "الكاهنات" Hierelai
 ٢٧٠ "كيريكي (ساتيرية)" Kressai
 ٢٧٠ "كيركيون (ساتيرية)" Kirke Satyrike
 ٢٦٨ Kerkyon Satyrikos "كيريكي"
 (ساتيرية) Kerykes satyroi ٢٧٠ "لايوس"
 Laios ٢٦٨، ٢٧٩ "ليكورجوس (ساتيرية)"
 Lykourgos Satyrikos ٢٦٨ "الفرحون أو
 أهل البرج إشموس" Theoroi e Isthmiastai
 ٢٧٠ "مريسات ديونيسوس" Dionysou
 Trophoi ٢٦٨ "مرشدو الأرواح"
 Psychagogoi ٢٦٨ "المستجرات" Hiketides
 ١٩٣، ٢٤٥، ٢٤٧، ٢٥٤، ٢٥٨، ٢٥٩، ٢٦١، ٢٦٨، ٢٧٣، ٢٧٥، ٢٩٣، ٢٩٥، ٢٩٩، ٣٢٢، ٣٢٣، ٣٤١، ٣٧٢، ٤٧٢، ٣٥٧
 "المصريون" Aigyptioi ٢٦٨، ٢٧٣ "مركبة
 المردة (التيتانيس)" Titanomachia ٢٦٨ "تمون"
 Memnon ٢٦٧ "الميريدونيون"
 ٢٦٧ "الميسيون" Mysoi ٢٦٧ "نساء أيتنا" ٢٥٢
 "نساء سلاميس" Salaminiai ٢٦٧ "نيميا"
 ٢٦٩ Nemea "نيوبسي" ٢٦٦، ٢٦٩

- ٦٧٠، ٦٦٩
إخو Echo ٢١٣
إخيمبروتوس Echembrotos ١٤٢
إراتوستينيس القوريني Eratosthenes ho
Kyrenaios ٥٨٢، ٥٥٨، ٥٣٧، ٥٣٦، ٥١٠، ٥٨٣، ٦٠٠
إرازموس Desiderius Erasmus ٢٠٧، ٦٧٥
"المأثورات" Adagia ٢٠٧
إراسيستراتوس Erasistratos ٥٨٦
إريبوس Erebus ١٢٢
إريتريا Eretria ١٣٣
إريجونى Erigone ٢٤٠
إريخثيوس Erechtheus ٣٧٤، ٣٥٩
إريس Eris ٤١٠، ٤٠٩
إريسوس Eressos ١٧٣، ٥٣٤
إريسيتخون Erysichthon ٥٥٦، ٥٥٥
إريفيلى Eriphyle ١٩٥
إرينا (النول) Erinna ٥٤٦
إسبانيا ٤٧٢، ٥٤٠، ٥٨٤، ٥٩٤، ٦٠١، ٦٧٥
إسبرطة (باللاتينية Sparta) إسبرطة
واسبرطى ٤٠، ٤٦، ٨٨، ١٣٣، ١٤٦، ١٤٧، ١٤٨، ١٥٤، ١٥٥، ١٦٢، ١٧١، ١٩٠، ١٩٧، ٢٠٢، ٢٠٧، ٣٠٥، ٣٦١، ٣٧١، ٣٧٢، ٤٠٣، ٤٠٤، ٤١٠، ٤١١، ٤١٧، ٤٧٩، ٤٨١، ٤٨٧، ٤٨٨، ٤٨٩، ٤٩٠، ٤٩٤، ٤٩٥، ٤٩٧، ٥٠٨، ٥٠٩، ٥١٢
إستروفة strophe ١٨٨
الإستمية (الألعاب) ٢١١
الإسكندر الأفروديسي Alexandros
Aphrodisios ٦١٦
الإسكندر الأكبر Alexandros ho Megas
٣٨، ١٣٥، ١٣٨، ١٤٨، ١٥٣، ٣٣٧، ٣٨٩، ٤٦٥، ٤٦٦، ٤٩٩، ٥١٢، ٥٢٠، ٥٢٨، ٥٢٩، ٥٣٩، ٥٤١، ٥٧٥، ٥٧٦، ٥٧٧، ٥٧٨، ٥٨٣، ٥٨٤، ٥٨٥، ٥٩٠، ٥٩٧، ٦٠٧، ٦٦٣ "الإسكندر Alexandros" رواية
- مجهولة المؤلف ٦٥٩
الإسكندرية Alexandria ١٦، ١٨، ٣٨، ١٣٤، ١٣٥، ١٣٨، ١٤٢، ١٤٣، ١٤٨، ١٥٣، ١٧٢، ٢٠٥، ٢٠٨، ٢٣٧، ٣٥٦، ٤٠٢، ٥٠٥، ٥٣٠، ٥٣٢، ٥٤٣، ٥٥٠، ٥٥٣، ٥٥٩، ٥٦٠، ٥٦٤، ٥٦٥، ٥٦٦، ٥٦٨، ٥٦٩، ٥٧٠، ٥٧١، ٥٨٦، ٥٨٧-٦٧٨
الحرب السكندرية ٥٣٥، ٥٣٨
إسميت Ismit ٦٠٧
إسميني Ismene ٢٨٠، ٢٨١، ٣٢٧
إفادننى Euadne ٣٤١
إفجلاتوس Evangelatos ٤٢٤
إفوروس Ephoros ٥٧٩، ٥٩٧
إفيجينيا Iphigeneia ٢٨٧، ٢٨٨، ٢٩٧، ٥٧٣ وأنظر يوريبيديس
إفيسوس Ephesos ١٤٣، ١٥٣، ١٦٧، ١٨٣، ٦٣٥، ٦٦٤، ٦٦٦، ٦٦٨، ٦١٩
الإفيسي Ephesios ٦٥٣
إقليدس (إيوكليديس) Eukleides الرياضى ٥٨٥
إقليدس (إيوكليديس) الميجارى Eukleides ٤٤٥
إكسر كسيس Xerxes ٢٠٦، ٢٥٩، ٢٧٦، ٢٧٧، ٢٧٨، ٤٧٣، ٤٨٠، ٤٨٣، ٤٨٤، ٤٨٥، ٥٨٥
إل شينثيو Il Cinthio ٦٧٥
إله من الآلة Deus ex machina ٣٤٨
الإليجي (الوزن) ١٤٠-١٥٨، ٤٣٣
الإليزابيثى ٣٨٦
إليسوس Ilissos ٤٦٥، ٥٢٨
إليكترا Elektra ٣١٨، ٣١٩، ٣٢٤، ٣٢٥، ٤٠، ٣٤٥، ٣٥٣، ٣٦٠، ٣٧٦
إليوسيس Eleusis ١٠٥، ١٣٦، ١٥٩، ٢٤٩، ٢٥٤، ٣٧٢، ٤٦١، ٥٠٧، ٥٠٨
إمبيدوكليس Empedokles ٤٣٦، ٤٦١ "فى الطبعة" Peri Phyeos ٤٣٦ "التطهيرات" Katharmoi ٤٣٦

- إيليس Elis ٤٩٧، ٦١١
 إيو Io ٢٩٥، ٢٩٣، ٢٨٤، ٢٨٣، ٢٦٠
 إيولبيديس Euelpides ٤٠٩
 إيوبوليس Eupolis ٦٣٢، ٥٢٥، ٥٠٢، ٣٩٣
 إيوثيميا Euthymia ٢٢٧
 إيوسثينيس Eusthines ٥٥١
 إيوسيبوس Eusebios ٥٨٢
 إيوفوريون من خالكيس Euphorion ٥٥٧
 إيوفيليتوس Euphilotos ٥١٠
 إيومولبوس Eumolpos ٣٢
 إيومينيس الثاني Eumenes ٥٣٥
 إيون Ion ٤٥٢، ٣١٦، ١٤١
 إيون الإفيسي Ion ho Ephesios ٥٣٤
 إيوينوس Euenos ١٥١
 ابن أبو أصيبعة ٦١٦ "عرون الأنباء" ٦١٦
 الاسكندر كوتيايون Alexander Cotiaeon ٦٢٧
 الأيديليون Eidyllion ٥٦٨، ٥٧١
 (ب)
 بآبيس Paapis ٦٦٣
 بابريوس Babrius ٥٩٢، ٦٥٦
 باهل ١١١، ١٣٣، ١٧٠، ٤٧٤، ٥٨١
 بابيلون ٦٦٧، ٦٦٤، ٦٣٣، ٥٨٤، ١٨١
 باتايكوس Pataikos ٤٢٦
 باترا Patra ٦٦٣
 باتروكلوس Patroklos ٤٤، ٤٥، ٥٣، ٥٥
 ٦١، ٦٢، ٦٨، ٧٧، ٨٧، ٥٧٢، ٥٨٣
 البارثنون Parthenon ٣٣٩، ٤١١، ٦٣٤
 بارثيا Parthia ٦٠٩، ٦٢٣
 بارمينتييه Parmentier ٣٦٦
 بارمينيديس M. Parmenides ٤٣٤، ٤٣٥، ٤٣٦
 بارنيس Parnes ٤٠٣
 بارودوس parodos ٣٩٨، ٤١٥، ٤٢٠
 باروس Paros ١٦٠، ١٦١، ١٦٢، ١٦٤، ٤٧٩
 إميسا Emesa ٦٧٠
 إنجلترا ٢٨٦، ٦٧٥
 الإنجيل ٦٦١
 إنبيو Enippo ١٦١
 إهرنبرج V. Ehrenberg ٣٦٦
 إيامبوس (الوزن) Iambos ١٥٩-١٦٧
 إيامبولوس Iamboulos ٥٨١
 إيامبي (الوزن) ٢٤٣، ٢٤٤
 إيامبيات ٥٥٢
 إيبيكوس Ibykos ١٣٤، ١٣٥، ١٨٥، ١٨٦، ١٩٧-١٩٨
 إيتيا والبارود ٥٢٧
 إيثاكي Ithake (باللاتينية Ithaca) ٣٢، ٤٥، ٤٧، ٤٨، ٤٩، ٥١، ٥٤، ٦٣، ٧٨، ٩٣
 إيجه (بحر) ٣٠، ٤٠، ٢٥٥، ٢٩٩، ٦٦١
 إيدا Ida ٨٧، ٣٨٢، ٦٣٦
 إيدومينيوس Idomeneus ٨٥
 إيرل (جون) John Earle "وصف الإنسان وعاله الصغير" ٥٣٤
 إيروس Eros ٤٩، ١٢٦، ١٨٠، ١٨٤، ١٨٥، ١٨٦، ٢٢٧، ٥٦٠، ٥٦١، ٦٣٦، ٦٣٧، ٦٦٦
 إيوني Eirene ٢٢٧ وأنظر "السلام"
 الإرونيات Erinyes ٢٨٧، ٢٩٦، ٣٧٦، ٣٨٠، ٣٨١، ٥٦٢ وأنظر ربات العذاب والانتقام
 إيزيس Isis ٥٩٦، ٦٦٧
 إيسايوس Isaïos ٥١٤
 إيسخيا Ischia ٣٢، ١١٠
 إيسوكراتيس بن إثيودوروس Isokrates ٥١١، ٥١٢، ٥١٣، ٥١٤ "بوزيريس" ٥١٢
 "صد السوفسطائين" ٥١٢، ٥١٣ "ميليني" ٥١٢
 إيطاليا Italia ٣٢، ١٩٣، ١٩٦، ٤٣٥، ٤٤١، ٤٧٣، ٥٨٩، ٦١١، ٦١٦، ٦٣٢، ٦٣٥، ٦٥٢، ٦٦٧، ٦٧٥، ٦٧٦
 إيفيكليس Iphikles ١٢٦
 إيكاروس Ikaros ٢٤٠
 إيكاريا Ikaria ٢٣٩، ٢٤٠
 إيليا Velia = Elea ٤٣٥

بلوتارخوس السكندري Ploutarchos ١٣٨	بريفخت (برنولد) B.Brecht ٢٧٨، ٤٠٠ الريختية
بلوتو Plouton ٤١٣	٣٢٦، ٣١٨
بلوتوس Ploutos ٤١٩	بريسيس Briseis ٤٣
بلوفديف Plovdiv ١٣٥	بريسي Brise ٤٣
بلياديس Peliades ٥٤٢	بريسيوس Briseus ٤٣
بليبيروس Blepyros ٤١٤، ٤١٥	بريطانيا ٥٨٥، ٦٠١
بن جونسون Ben Jonson ٦٧٥	بريكليس Perikles ١٨٥، ٣٠٤، ٢٣٩
بنات داناؤوس Danai ٢٥٨، ٢٩٩، ٤٧٢	٣٥٥، ٣٨٣، ٣٩٤، ٤٠١، ٤٣٩، ٤٤٠
١٧٥ وأنظر داناؤوس	٤٥٣، ٤٥٨، ٤٨٥، ٤٨٧، ٤٩١، ٤٩٢
بنتيليس Penteles ٤٢٥	٤٩٣، ٤٩٤، ٥٠٢، ٥٢٧، ٥٩٥
بنتيليكوس Pentelikos ٢٣٩	بسيثاليا Psyttaeia ٢٧٧
بنثيوس Pentheus ٣٧٧	بطليميوس Ptolemaios ٥٦٥، ٥٦٩، ٥٧٠
بنسداروس Pindaros ١٣٩، ١٦٤، ١٦٩	٥٨٦ بطليميوس الأول ٥٣٥، ٥٧٦، ٥٨١
١٧١، ١٧٢، ١٨٧، ١٨٩، ١٩٩، ٢٠٣	بطليموس الثالث ٥٥٨ بطليموس الثاني
٢٠٥، ٢٠٦-٢١٦، ٢١٧، ٢١٨، ٢٣٨	فيلادلفوس ٥٤٢، ٥٧٢، ٥٣١
٢٥٤، ٢٨٨، ٢٩٦، ٤٥٨، ٤٦١، ٤٧٦	بلاتايا Plataia ٢٥٠، ٢٧٧، ٣٠٤، ٥٠٤
٤٨٣، ٥٤١، ٦٤٦ "الشيخة الرابعة" ١٨٩	بلاد الإغريق العظمى Magna Graecia ٥٨٩
البغفال ٦٠١	بلاد العرب ٤٧٧، ٥٨٤، ٥٩٧، ٥٩٨، ٦١١
بوالو D.N.Boileau ٦٤٧، ٦٧٥	بلاد الغال Gallia ٦٣٢
بوبالوس Bupalos ١٦٧	البلاسجيين جيون Pelasgoi ٣٦
بوتيدايا Potidaea ٥٤٣	بلاكنتيا Placentia ٤٢٥
بودلير Ch. Baudelaire ١٧٤	بلانجون Plangon ٤٢٥
بورفيريس Porphyreus ٦٤٩، ٦٥١، ٦٤٨	البلقان ٩٩
"سيرة أفلرطين" ٦٤٩	البلوبونيسوس Peloponnesos ٣٤، ٤٦
بورياس Boreas ٤٧٤	١٤٢، ١٨٧، ١٩٤، ٣٤٢، ٤١٠، ٤٤٥
بوريسثينيس (Borysthenes) ٥٤٠	البلوبونيسية (الحروب) ٢٤٨، ٣٦١، ٣٧١
بوسيدون Poseidon ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٨١، ٨٣	٣٩٠، ٤٠١، ٤٠٣، ٤٠٤، ٤١٧، ٤٤٤
٨٧، ٢١١، ٢١٥، ٣٦٩، ٤١٠	٤٥٣، ٤٨٧، ٤٨٨، ٤٩٤، ٦٤٣
بوسيدونيوس Posidonios ٥٧٩، ٥٨٠	بلوتارخوس Ploutarchos ١٤٨، ١٥١، ١٧١
٥٨٤، ٦٠١، ٥٩٨	٢٠٥، ٢٤٥، ٥٣٨، ٥٧٥، ٥٧٨، ٥٨٣
بوكانشيو G. Boccaccio ٦٧٥	٦٠٢-٦٠٧، ٦٣٨، ٦٥٣ "الأخلاقيات"
بوليبوس Polybios ٤٩٩، ٥٧٥، ٥٧٧	(Moralia-Syngammata Ethika) ٦٠٣
٥٧٨، ٥٧٩، ٥٨٣، ٥٩٩، ٦٠٠	٦٠٦ "السيرة المقارنة" (Bioi Paralleloi) ٥٨٣
بوليدوروس Polydoros ٣٧٠	٦٠٣، ٦٠٦ "حديث الأدب" ٦٣٨ "سيرة"
بوليديوكيس Polydeukes ٣٧٥، ٥٦٦	أنطونيوس "٦٠٤ عن إيزيس وأوزيريس" Peri
بوليس Polis ٢١٦	Isidos kai Osiridos ٦٠٣ "في الموسيقى"
بوليفيموس Polyphemos ٧٣، ٨٣	Peri Mousikes ٦٠٢

- بوليكراطيــــــــــــــــس Polykrates ١٣٢، ١٨٣،
١٨٥، ١٩٧، ١٩٨، ٤٨٢، ٥٢٧، ٦٦١
- بوليكسيني Polyxene ٣٧٠، ٣٧٣
- بوليمارخوس Polemarchos ٥١٠
- بوليمنيستوس Polymnestos ١٧١
- بوليمو Polemo ٦٢٠، ٦٢٦، ٦٢٩
- بوليموس Polemos ٤٠٨
- بوليمون Polemon ٣٥٣، ٤٢٦، ٥٨٢
- بوليميستور Polemostor ٣٧٠
- بولينيكيــــــــس Polyneikes ٢٥٩، ٢٧٩، ٢٨٠،
٢٨١، ٢٩٧، ٣٠٦، ٣٢١، ٣٣٩، ٣٤٩، ٣٧٥
- بوليميستور Polyhistor ٥٨١
- بومبيوس Cn. Pompeius ٦٤٤
- بونارد A. Boncard ٢٠٧، ٣٣٩
- بونطوس Pontus ٥٩٨
- البونية الأولى (الحرب) ٦٤٤
- بويوتيا Boiotia ١١٢، ١١٦، ١٢٦، ١٨٧،
٢٠٤، ٢٠٥، ٢٠٦، ٢١٦، ٢٢٤، ٢٢٩،
٢٦٧، ٤١٠، ٤١٧، ٦٠٢، ٦١٢
- بيتا أترئوس ٢٩٧ أنظر أترئوس
- بيتــــــــاكوس Pittakos ١٣٢، ١٨١، ١٨٢،
٢٠٤
- بيثاجوراس (فيثاغورس) Pythagoras ١٣٢،
٤٣٤، ٤٦١، ٤٣٥ البيثاجورية ١٣٢، ٢٩٤
- بيثون Python ١٧١، ٢٣٢
- بيثياس Pytheas ٤٦٥، ٥٨٣
- البيثية (الأماب) ١٨٠، ٢١١، ٢١٥، ٢١٦،
٦٤٩
- بيثيتايروس Peithetairos ٣٩٢، ٤٠٩
- بيثيوموس Pythermos ١٨٣
- بيثيكوســــــــاي Pithekousai باللاتينية
- Pithecusae ١١٠
- بيثينيا Bithynia ٦٠٧، ٦١١، ٦١٤، ٦٢٣
- بيجاسوس Pegasus ٤٠٨
- بيجيلوبولجي Bijelo Polje ٩٩
- بيدم D.L. Page ٣٨
- بيدنا Pydna ٥٧٨
- بيراخورا Perachora ٣٢
- بيراموس Pyramos ٥٨٥
- بيرسيس Perses ١١٥، ١١٦، ١١٦
- بيرسيفولي Persephone ١٠٥، ١٥٩، ٢٠٩
- بيرسيوس Perseus ٢٠٠، ٣١٦
- بيرميسوس Pyrmisos ٢٥، ١٢٣
- بيررها Pyrrha ١٨١
- بيرروس من إبيروس Pyrrhos ٥٧٧، ٥٧٨
- بيروسوس من بابيلون Berossos ٥٨١
- بيريا Pieria ١٧٩
- بيرياندروس Periandros ١٩٢، ١٩٤، ٢٣٤
- بيريه Peiraieus ٤٩٨، ٥٠٩
- بيزنطة Byzantion ٥٣٦، ٦٢٦، ٦٥٦، ٦٦٨
- ــــــــبرطي ١٤٢، ٢٧٢، ٣٣٦، ٥٩٠، ٦٠٤
- ٦١٨، ٦٢٥، ٦٢٧، ٦٦٠
- بيسيستراتوس Pisistratos ٣٨، ٩٤، ١٣٢،
١٥٠، ١٨٥، ١٩٩، ٢٤٥، ٢٤٦،
٢٤٩، ٥٢٦
- بيطيس (Bittis) ٥٤٢
- بيكون (فرانسيس) Francis Bacon ٦٠٦
- بيلا Pela ٥٤٣
- بيلاديس Pylades ٣٧٣، ٣٧٦، ٣٨١
- بيليروفون Bellerophon ٣٦، ٣٥٩، ٤٠٨
- بيلوبيس Pelops ٢١٤
- بيلوس Pylos ٣٢، ٤٦، ١٣٦، ٤٩٥
- بيليــــــــوس Peleus ٥٢، ١٨٣، ٢١١، ٣٧١،
٥٥٩
- بين النهرين ٦٧٦
- بينيا Penia ٤١٨
- بينيلوبي Penelope ٤٥، ٤٦، ٤٩، ٥٠، ٦٧،
٧٠، ٧١، ٧٣، ٧٤، ٧٨، ٨٦، ٨٨، ٩٠، ١٣٦
- (نذ)
- تابلين O.Taplin ٢٨٣
- تارتاروس Tartaros ٢٨٣، ٢٨٤
- تارتيسوس Tartessos ١٨٦، ١٩٦
- تاكيتوس Tacitus ٣٥٢

تيجيريوس Tiberius ٥٩٤
 تيتان Titan والجمع تيتانيس Titanes
 ١٢٣، ١٢٤، ١٢٥، ٢٨٣، ٢٨٤ "معركة الردة"
 التيتانيس Titanomachia ١٠٣
 تيتوس Titus ٦٢٣
 تيتوس ليفيوس T. Livius ٥٧٩، ٦٤٤
 تيثولوس Tithonos ١٤٦
 تيجيا Tegea (مدينة في أركاديا) ٥٥١
 تيوانيون Tyrannion ٥٣٠، ٥٩٨
 تيرباسيا Tyrbasia ٢٣١
 تيرتايوس Tyrtaios ١٤٢، ١٤٦-١٤٨،
 ١٥١، ١٥٣، ١٥٥، ١٥٦، ٥٠١
 تيرنس Tiryns ٣٤
 تيريسياس Teiresias ٤٨، ٢١٠، ٢٧٥،
 ٥٥٦، ٥٥٧
 تيريوس Tereus ٣١٦، ٤٠٩
 تيسافيرنيس Tisaphernes ٤١٠
 تيسياس Teisias ١٩٤، ٥٠٣
 تيفويوس Typhoeus ١٢٥
 تيلوس Telos ٥٤٦
 التيلاجونية (ملحمة) Telegoneia ٢٦٨، ٣١٣
 تيليستيس Telestes ٢٨٢
 تيليسيكيديس Telesikeides ١٦١
 تيلياماخوس Telemachos ٤٦، ٤٩، ٥٠، ٧٣،
 ٩٠، ٩١
 تيمايوس Timaios ٥٧٩
 تيمايوس من تاورومينيون Timaios ٥٧٧
 تيماجينيس السكندري Timagenes ٥٨١،
 ٥٩٩ "عن الملوك" ٥٨١
 تيمبي Tempe ٦٢٤
 تيموكراتيس Timokrates ٥١٧
 تيمون الشكاك (الكابو) Timon ٥٧٤
 "سيللوي" (Silloi) ٥٧٤
 تينيدوس Tenedos ٨٧
 تيوس Teos ١٨٣
 تيوكروس Teukros ٣٢٢، ٣٥٣

تاناغرا Tanagra ٢٠٤
 تانتالوس Tantalos ٢١٤
 تاوروس Tauros ١٩٤
 تاورومينيون = (Tauromenion =
 ٥٧٧ Tauromenia)
 تاينارون Tainaron ١٩٤
 تخطي الحدود atasthalie ٨٥ وأنظر هيريس
 تراجيديا trugodia ٢٤٢
 تراخيس Trachis ٣٢١ وأنظر "بنات تراخيس"
 ترايانوس Traianus ٦٠٢، ٦٠٩، ٦٢٥،
 ٦٢٦، ٦٣٤
 ترباندروس من ليسبوس Terpandros
 ١٦٩-١٧٣
 الترجمات العربية ٦١٦، ٦٢١، ٦٣١، ٦٥٣،
 ٦٧٦
 الترجمة السبعينية ٥٣٨
 تركستان الصينية ٥٨٣
 تركيا ٩٧، ٦٠٧، ٦٤١
 ترنتيوس Terentius ٤٢٢
 تروخي (الوزن) Trochee ٢٤٢، ٢٤٤
 تريغايوس Trygaios ٣٩٩، ٤٠٨
 تريجوديا Trygodia ٢٣٠
 تريليتو كوليج Trinity College ٥٣٧
 تريوباس Triopas ٥٥٥
 تعليم Paideia ٦٣٢
 تفتوت (رواية) Tefnut ٦٥٩، ٦٦٢
 تقويم سايس ٥٨١
 تكميسا Tekmessa ٣٤٢
 تلميذ دوميروس Homerou mathetes ٣٥٣
 تليسيكس Telesikes ١٦١
 توبيريو (كوينتوس أيليوس) Q. Aelius
 ٦٤٢ Tubero
 توت ٤٦٠
 توفيق الحكيم ١٨٤، ٣٢١، ٦٧٧ "عصفور من
 الشرق" ١٨٤
 تيبتونيس Tebtunis أو "أم البرجات" ٦٢٢
 تيبوللوس Tibullus ١٢٢، ٥٥١

(ث)

- ثيميستوكليس Themistokles ٢٥٥، ٢٥٦.
٤٣١، ٤٧٩، ٤٨٤، ٤٩٠، ٥٠٢
ثيميستيوس Themistios ٦٠٩
ثيوبومبوس Theopompos ٥٩٧
ثيوجنيس Theognis ١٥١، ١٥٧، ١٤١
١٨٣، ١٨٢، ١٥٨، ١٥٣
ثيودوروس Theodoros ٦٤٥
ثيوريس Theoris ٣٠٦
ثيوفراستوس Theophrastos ٤٢٣، ٥٣٠.
٥٣٤، ٥٣٥، ٥٨٢، ٦٤٧ "تاريخ النبات"
٥٣٤ peri phyton historias "الشخصيات"
Charakteres ٥٣٤، ٥٣٥، ٥٨٢ "عن
الأمم" ٥٣٤ "عن النبات" ٥٣٤
ثيوكريتوس Theokritos ٦٠، ٥٤٢، ٥٥١.
٥٦٤، ٥٦٥، ٥٦٦، ٥٦٩، ٥٧٠، ٥٧١.
٥٧٢، ٥٧٣، ٥٩٦، ٦٧٤ "الإدبيات"
٥٦٧ "الإدبيات" ٥٦٤ "العروب" ٥٦٥ "نساء"
سيراكوسى ٥٧٢
ثيوكسينوس Theoxenos ٢٠٦

(ج)

- جامدارا Gadara ٥٥٢، ٦٢٠، ٦٣٣
جارموس Garmus ٦٦٧
جاك أميو Jacques Amyot ٦٠٦
جالينوس (إمبراطور) Gallienus ٦٤٨
جالينوس Galenos ٥٨٦، ٥٩٠، ٦١٧، ٦١٨.
٦٣١، ٦٣٨، ٦٥٢، ٦٧٦، ٦١٦ "تقدير مسار
الحالات المرضية" Peri tou progignoskein
٦١٨ "عن التشريح ووصف حياته هو نفسه" Peri
diaboles en hoi kai peri tou idiou biou
٦١٨ "فن الكهن" ٦١٨
جانجير Ganges ٥٨٣
جانيديدس Ganymedes ٥٦١، ٦٣٦
جايا Gaia ١٢٢
جبل أيتنا Aetna ٤٠٨
جثري W.K.C.Guthrie ١٦
جراكوس Gracchus ٦١٠

- ثاسوس Thasos ١٦١
ثاليس Thales ٣١، ٤٣٤ وأنظر طاليس
ثراسيبولوس Thrasyboulos ٤١٧، ٥٠٧،
٥١٠
ثراسيماخوس Thrasymachos ٤٤٢، ٤٥٢،
٤٥٧
ثرموبيلاي Thermopylai ٢٠٢، ٤٨٤
ثروت عكاشة ٢١
ثريناكيا Thrinakia ٤٨
ثيساليا Thessalia ٤٤، ١٩٩، ٢٠٤
ثلاثية الأوريستية Oresteia ٢٦٤ وأنظر
أيسخولوس
ثلاثية تراجيدية trilogia ٢٧١
ثوريوي (Thourioi وباللاتينية Thurii) ٤٧٣
ثوكيديديس Thukydidēs ١٥، ١٠٦،
٣٨٣، ٤٠٣، ٤٥٨، ٤٨٦، ٤٨٧ - ٤٩٦،
٤٩٧، ٤٩٩، ٥٠٢، ٥٠٣، ٥٠٥، ٥٠٦،
٥٠٩، ٦١٢، ٦١٥، ٦٤٠، ٦٤٢، ٦٥٨
ثولي Thoule ٦٦٣ "ملا يصدق فيما وراء نول"
Ta hyper Thoulen apista "روية ٦٥٩
ثياجينيس Theagenes ٦٦٩
ثياميس Thyamis ٦٦٩
ثيتيس Thetis ٤٣، ٤٤، ٤٥، ١٨٣، ٢١١،
٢٨٤
ثيرا Thera ٢٠٦
ثيرسيتيس Thersites ٥٨، ٦٧
ثيرون Theron ٦٦٤
ثيسالونيكي Thessalonike ٥٩٣
ثيسبي Thisbe ٥٨٥
ثيسبياي Thespiai ١٢٦
ثيسبيس Thespis ٢٣٥، ٢٣٩-٢٤٨، ٢٥٧،
٢٥٨
ثيستيس Thyestes ٢٨٧، ٣١٦
ثيسبيوس Theseus ٢١٧، ٢١٨، ٢٣٢، ٣١٦،
٣٥٩، ٣٦٣، ٣٦٤، ٣٦٧، ٣٦٩، ٣٧٢
ثيميس Themis ١٢٣

الحملة الصقلية ٣٠٤، ٤١٨، ٤٥٣، ٤٩٠،
٤٩٢، ٥٠٧
الحياة الأتيكية ٤١٩
الحيثيون ٣٦، ٣١، ١٠١
حجر رشيد ٣٤
حملة قورش ٤٩٧

(ح)

حالدوني ٤٤٢
الخليج الساروني ٣٠٠
خوريغوس Choregos ٥٣٠
خاراكس Charax ٦١٠
خاراكسوس Charaxos ١٧٥
خارميديس Charmides ٤٥٢، ٦٦٨
خارون من لامبساكوس Charon ٤٧٢
خاريبيديس Charybdis ٤٨
خاريتون الأفروديسي Chariton ٦٦٠، ٦٦١
٦٦٦، ٦٦٧، ٦٥٨، ٦٦٤ "خايرياس وكاليروي
٦٥٩ Chaireas kai Kallirhoe
خاريكليا Charikleia ٦٦٩
خاريكليس Charikles ٦٦٩
خالكيديكى Chalkidike ٤٦٥
خالكيس Chalkis ١١٦، ٤٦٦، ٥١٤، ٥٤٣
خامايليون من هيراكليا البونطية
٥٨٢ Chamaileon
خايرونيا Chaironeia ٤٢٣، ٥١٢، ٥١٧،
٦٠٢، ٦٣٨
خايرياس Chaireas ٦٦٥
خايريسيوس Chairisios ٤٢٤
خايريophon ٤٤٤
خايريemon ٥٢٦
خروموس Chromios ٢٠٩
خريستيس Chryseis ٤٣، ١٣٦
خريستيميس Chrysothemis ٣١٨، ٣٢٤،
٣٢٧
خريسي Chryse ٨٧، ٤٣
خريسيس Chryses ٤٢، ٨٣، ٤٢٥

جرانيكوس Granicus ٦٠٨
جرمانيا Germania ٦٠١
جريفث M.Criffith ٢٨٣
جلاوكوس Glaukos ٧٧، ٨٥، ٢٠٠
جليكيرا Glykera ٤٢٢، ٤٢٥
جمناسيون Gymnasion ٤٦٢، ٥٠٦
جوبا Juba ٥٩٤
جوتشيد J.Ch. Gottsched ٦٧٥
جوته J.W.V. Goethe "هيرمان ودوروثيا" ٢٠،
٢٧٨، ٢٨٦، ٣٠١، ٣٨٧، ٦٧٥ "ميلينا" ٣٨٧
جورجياس Gorgias ٤٢٦، ٤٢٩، ٤٣١، ٤٤٢،
٤٤٣، ٤٩٥، ٥٠٠، ٥٠٣، ٥٠٤، ٥٠٦، ٥١١
وانظر أفلاطون
جورديانوس (أنطونيوس) Antonius
٦٢١ Gordianus
جورديانوس الثالث III Gordianus ٦١٣،
٦٤٨
جونجيا Gongyla ١٧٤
جياروس Gyarus ٥٩٩
جيامباتيستا جيرالدي (الملقب إيل شينثيو
٦٧٥ Il Cinthio (Giampatista Giraldi
جيجانتيس Gigantes ٣٤، ١٢٣، ١٢٤
جيجيس Gyges ١٤٦
جيرينو Gyrinno ١٧٤
جيريون Geryon ١٩٥، ١٩٦، ١٩٧
جيفري من مونموث Geoffrey of Monmouth
٥٨٤
جيلة Gela ٢٥٣، ٢٥٦
جيلوس Gelos ٢٢٦
(ح)
حدوتة "هيلوس" ٦٥٥
حدوتة بورياس ٦٥٥
حلم نيكتانبيوس ٦٥٩، ٦٦٢
الحكماء السبعة ١٢٢، ١٤٩، ٤٣٤، ٤٧١
الحياء ٨٥ aidos
حضارة عربية إسلامية ٥٩٠

دوريس Douris ٥٧٧، ٥٨٢
 الدوريسيون Dorioi ٤١، ١٨٧، ١٩٢، ٢١٦،
 ٢٣٤، ٢٣٩، ٣٣٥، ٥٦٧
 دوميتيانوس Domitianus ٦٢٣
 ديالوج dialogos ٥٩٣
 ديانييرا Deianeira ٢١٨، ٣٢٣، ٣٣١، ٣٣٥،
 ٣٤٣، ٣٥٢ وأنظر "بنات تراخيس"
 ديثورامبوس Dithyrambos ١٣٩، ١٧٢،
 ١٩٠، ١٩٢، ١٩٣، ١٩٤، ١٩٦، ١٩٩،
 ٢٠٨، ٢١٧، ٢١٨، ٢٢٤، ٢٢٦، ٢٣٠-
 ٢٣٩، ٢٤٠، ٢٤٢
 ديدو Dido ٢٨٥، ٥٥٨، ٥٦٢
 ديركيليس Derkyllis ٦٦٣
 ديفيلوس Diphilos باللاتينية Diphilus
 ١٧٩، ٤٢٢
 ديكايارخوس Dikaiarchos ٥٨٢ "حياة"
 هلاس" ٥٨٢
 ديكايوبوليس Dikaiapolis ٤٠٣، ٤٠٤
 ديكتي Dikte ١٣٥
 ديكتيس من كريت Dictys Cretensis ٦٢٢
 ديكيلا Dekeleia ٣٠٥
 دييلوس (Dyillos) ٥٧٧
 ديلوس Delos ١٠٦، ١٠٧، ١٣٦، ٢٣٢، ٥٥٥
 ديماديس Demades ٥١٨
 ديماراتوس Demaratos ٤٨٥
 ديموخاريس Demochares ٥٧٥، ٥٧٧
 ديمودوكوس Demodokos ٩٣، ١٧٠
 ديموس Demos ٤٠٤، ٤٠٥
 ديموستينيس Demosthenes ١٥، ٤٠٤،
 ٥٠٥، ٥١٤، ٥١٥، ٥١٦-٥٢١، ٥٧٥،
 ٦٢٥، ٦٢٧، ٦٢٩، ٦٤٠، ٦٤٢، ٦٤٣،
 ٦٤٤، ٦٤٦ "الأولينية" ٥١٨ "الفيليبات"
 ٥١٧، ٥١٨، "عن التاج" ٥١٧، ٥١٨، ٥١٩
 "عن التبادل" antidosis ٥١٤
 الديموطيقية ٦٦٢
 ديموكريتوس الأبديري Demokritos ٥٣٤،
 ٤٣٨

خريميميس Chremes ٤١٥
 خريميلوس Chremylos ٤١٨، ٤١٩
 خط الكتابة ب (Linear B) ٣٥
 خلط زمني anachronismos ٢٧٩
 خوروس Choros ٢٢٦
 خوريا Choreia ٢٢٦
 خويريلوس Choirilos ٢٤٧
 خيوس Chios ٤١، ١٠٥، ١٠٦، ١٤١، ١٦٠

(د)

داريوس Dareios ٢٧٧، ٢٧٨، ٢٧٩، ٤٧٢،
 ٤٧٣، ٤٧٦، ٤٧٩، ٤٨٤، ٤٨٥
 دافنيس Daphnis ١٩٥
 دافنيس وغلوي ٥٦٧، ٦٧٠
 داكيتلي (وزن) Dektylon ١٤٠
 داكيا Dakia ٦١١، ٦٢٦
 دالديانوس Daldianos ٦٥٣
 دالماتيا Dalmatia ٦١٤
 داناؤوس Danaos ٢٧٣، ٢٧٤، ٢٧٥، ٢٩٥
 دانائي Danae ٢٠٠، ٢٠١
 دانائيون Danaioi ٣٣، ٥٧، ٩٠
 دانتي (الليجيرو) Dante Alighieri ٢٩٣،
 ٤٦١، ٦٧٥
 دانوب ٦٥
 دايدالوس Daidalos ٧٦
 ديلوس Delos ١٠٦
 دراكون Drakon ١٢٢
 درايدن John Dryden ٦٠٦
 الدردنيل والبسفور ٤٠
 دوع أخيلبيوس ٧٥، ٥٠٠
 دلفي Delphoi ٣٢، ١٦١، ١٦٢، ٢٠٧، ٢١٢،
 ٢٣٢، ٢٦٤، ٢٨٧، ٢٩٠، ٣٣٥، ٣٧١،
 ٣٧٣، ٣٧٥، ٤٣٧، ٤٤٤، ٤٤٥، ٤٨١،
 ٤٨٢، ٦٠٢، ٦١٢، ٦٢٣، ٦٤٩، ٦٦٩، ٦٧٠
 دميانوس Damianos ٦١٩
 دميس Damis ٦٢١
 دوريفا Doricha ١٧٥

ديون Dion ١٤٢
ديونيسيوس Dionysos ٨٣، ١٠٤، ١٢٨،
١٣٢، ١٥٦، ١٨٠، ١٨١، ١٨٤، ١٩٢،
١٩٣، ١٩٤، ٢٢٣، ٢٢٥، ٢٢٦، ٢٢٧،
٢٢٨، ٢٢٩، ٢٣٠، ٢٣٢، ٢٣٣، ٢٣٥،
٢٣٧، ٢٣٨، ٢٤٠، ٢٤٥، ٢٤٧، ٢٥٠،
٢٥٢، ٢٦٧، ٢٧١، ٣٠٥، ٣١٦، ٣٤٢،
٣٧٧، ٣٩٥، ٣٩٩، ٤٠٢، ٤١٣، ٤٥٢،
٥٧٣، ٥١٢، ٥٩٩، ٦٤١، ٦٤٤، ٦٤٥،
٦٦٢، ٦٦٤، ٦٦٥ "أسطورة ديونيسيوس" ٢٦٨،
٣١٤، ٣٥٧ وأنظر باكخوس
ديونيسيا المدنية الكبرى (أعياد)
Dionysia (ta Megala) (ta astika) ١٣٣،
١٩٣، ٢٢٨
ديونيسيوس الأول Dionysios I ٣٩٠، ٤٤٨
ديونيسيوس الثاني Dionysios II ٤٤٨
ديونيسيوس المالبيكارناسي Dionysios ho
Halikarnassios أو باللاتينية Halikarnassios
٢٩٩، ٣٥١، ٦٤١-٦٤٤
"خصائص تركيديديس" peri ton
Thoukydidon idiomaton ٦٤٣ "في المحاكاة"
peri mimeseos ٦٤٢ "عن الخطباء القدامى"
peri ton archaion rhetoron ٦٤٢ "الأثر
الرومانية" Rhomaike Archaiologia ٦٤٤
ديونيسيوس لوجيوس Dionysios
Longinos ٦٤٥
ديونيسيوس من ميليتوس Dionysios ٤٧٢

(د)

رأس شامرا ٣١

راسين Jean Racine ٥٢، ٢٧٨، ٣٠٣، ٣٨٧،
٤٠٧، ٦٧٥ "أندروماك" ٣٨٧ "إيجي" ٣٨٧
"المقاضون" Les Plaideurs ٤٠٧ "فيدر" ٣٨٧
راكوتيس Rhakoutis ٥٣٦
رامبسينيوس ٤٧٨
رامنوس Rhamnous ٥٠٥
ربات الانتقام Erinyes أو ربات العذاب

ديمياس Demeas ٤٢٥، ٤٢٩
ديميتر Demeter ١٠٤، ١٥٩، ٢١٤، ٢٤٩،
٢٥١، ٢٥٤، ٥٢٣، ٥٤٩، ٥٥٥
ديميتريوس Demetrios ٥٧٨
ديميتريوس البيزنطي ho Demetrios
Byzantios ٥٧٧
ديميتريوس الفاتح Demetrios Poliorketes
٥٢٥
ديميتريوس الفاليري Demetrios Phalereus
٤٢٣، ٥٣٥، ٥٧٥، ٥٧٧، ٦٤٠، ٦٥٦
ديميتريوس المالبيكارناسي ho Demetrios
Halikarnassios أو باللاتينية
Demetrius Halicarnensis ٦٤٠-٦٤١
دينارخوس Deinarchos ٥٧٥
دينومينيس Deinomenes ١٨١
دينياس Deinias ٦٦٣
ديو خريستوس (أوثيتوس فلافيوس)
Chrysostomos T. Flavius
Cocceianus Dio ٣٠٢، ٣٣٧، ٦١٢، ٦٢٠،
٦٢٣، ٦٢٦، ٦٢٧، "الأولمبية" ٦٢٤
"خاريديموس" Charidemos ٦٢٥ "خريستيس"
Chryseis ٦٢٥ "في الرد على الفلاسفة" ٦٢٤
"في السفارة الكاذبة" ٦٢٥ "مدح الشعر" ٦٢٤
"يوروبا" ٦٢٥
ديوتيميا Diotima ٤٦٣
ديوجينيس (أنطونيوس) Antonios
Diogenes ٦٥٨، ٦٦٣
ديوجينيس Diogenenes ٥٨٣، ٦٢٥
ديوجينيس اللايرتي Laertios Diogenes
٦٢٣
ديودوروس الصقلي Diodoros Sikelios
باللاتينية Diodorus Siculus ٥٧٧، ٥٧٨،
٥٨١، ٥٩٧، ٦١٠ "الكتب التاريخية"
Bibliothke Historike ٥٨١، ٥٩٧
ديوم Diom ٦٠٨
ديوميديس Diomedes ٤٣، ٦٣، ٨٧، ٨٨،
٣٤٧

٦٥٣، ٦٤٨، ٦٤١، ٦٣٥
 ريا Rhea ١٢٥، ١٣٥، ٢٣٢
 ريانوس Rhianos ٥٧١
 ريجيون Rhegion ١٩٧، ١٩٨، ١٩٩
 ريسوس Rhesos ٤٣
(ز)
 زبانية الانتقام ٢٩٢ وأنظر الإبريات
 زنوبيا Zenobia ٥٣٩
 زينودوتوس Zenodotos ٥٣٦، ٥٤٢، ٥٣٧
 زينون Zenon ٦٢٣، ٦٢٤
 زيوس Zeus ٢٥، ٤٣، ٤٥، ٤٦، ٤٨، ٥٠،
 ٧٧، ٨٠، ٨٢، ٨٦، ٨٧، ٩٠، ٩٢، ١١٣،
 ١١٤، ١١٦، ١١٩، ١٢٠، ١٢٢، ١٢٣،
 ١٢٥، ١٣٥، ١٤٣، ١٥٥، ١٦٥، ١٩٥،
 ١٩٧، ٢٠١، ٢٠٩، ٢١١، ٢١٢، ٢١٣،
 ٢١٥، ٢١٨، ٢٣٢، ٢٤٦، ٢٦٠، ٢٦٣،
 ٢٦٤، ٢٧٤، ٢٧٩، ٢٨٢، ٢٨٣، ٢٨٤،
 ٢٨٥، ٢٩٢، ٢٩٣، ٢٩٥، ٢٩٦، ٣٣٠،
 ٣٣١، ٣٦٥، ٣٨١، ٣٨٢، ٤٠٨، ٤٠٩،
 ٤١٨، ٤١٩، ٤٦٣، ٥٤٥، ٥٤٦، ٥٥٥،
 ٥٦٩، ٦٣٦، ٦٣٧

(س)

سابور ٦٤٨
 ساتورنيوس Saturninus ٦٣٥
 ساتيروس Satyros ٥٨٣
 ساتيروي Satyroi ٢٢٦، ٢٣٢، ٢٣٦، ٢٣٧،
 ٢٤٠، ٢٤٢
 الساتيرية (المسرحية) Satyricon drama
 ٢٣٢، ٢٣٦، ٢٣٧، ٢٣٨، ٢٤٤، ٢٤٥،
 ٢٥١، ٢٧١، ٢٧٢، ٢٨٧، ٣١٠، ٣٥٦،
 ٣٦٠، ٥٥٤
 ساربيدون Sarpedon ٤٤، ٧٧، ٨٥
 سارديس ١٦٧، ١٩٠
 الساروني (الخليج) ١٤٨
 سافو Sappho ١٠٢، ١٢٩، ١٣٤، ١٥٢،

وأنظر الإبرينيات ٢٥٣، ٢٦٠، ٢٦١، ٢٦٤،
 ٢٦٥، ٢٩٠، ٢٩١، ٢٩٣، ٢٩٦، ٢٩٧،
 ٣٨٠، ٣٨١، ٣٧٦
 ربات الصفح Eumenides ٢٩٠، ٢٨٧
 ربات الفنون Mousai ٨٠، ١١٣، ١١٦،
 ١٢٣، ١٢٤، ١٥٠، ١٥٦، ١٦٢،
 ١٦٣، ١٧٧، ١٩٥، ١٩٨، ٢١١، ٢١٢،
 ٢١٤، ٢١٨، ٢٢٧، ٢٥٠، ٤٢٢، ٥٢٨،
 ٥٦٥، ٥٩٤، وأنظر المراسى
 ربات القدر Moirai ٢٠١
 ربات النعم Charites ١٧٤، ١٧٧، ٢٢٧
 رباعية tetralogia ٢٧١
 ربة السلام Eirene ٣٩١، ٣٩٩، ٤٠٨، وأنظر
 إيريبي
 ربة الشعر الرقيقة (Mousa leptalee) ٥٤٩
 ربة الليل Nux ٢٠٢
 رحلة السفينة أرجو ٥٦١ وأنظر الأرجونوتيكا
 رسائل Epistolai ٦٢٢
 رفاعة رافع الطمطاوي ٦٧٧
 رمسيس الثالث ٤٧٨
 الرواقية ٤٣٧، ٥٤٥، ٥٤٦، ٦٠٠، ٦٠٢،
 ٦١٢، ٦١٧، ٦٢٣، ٦٢٤
 روبير جارنييه Robert Garnier ٦٧٥
 رود E. Rohde ٦٥٧، ٦٥٨
 رودانيس Rhodanes ٦٦٧
 رودس Rhodos ٥١٦، ٥٤٨، ٦٠١، ٦٢٥،
 ٦٢٧
 رودوبس Rhodops ١٧٥
 روريكي ٩٨
 روسو Jean Jacques Rousseau ٤٧٤، ٦٠٦
 روما والرومان ٣٨، ١٠٥، ١٢١، ١٤٣، ٣٠٥،
 ٤٢٢، ٤٧٠، ٤٩٢، ٥٣٠، ٥٣٦، ٥٤٢،
 ٥٤٤، ٥٤٤، ٥٥٧، ٥٦٤، ٥٦٥، ٥٧٤،
 ٥٧٨، ٥٧٩، ٥٨٠، ٥٨٤، ٥٨٩، ٥٩٥،
 ٥٩٨، ٦٠١، ٦٠٢، ٦٠٣، ٦٠٤، ٦٠٧،
 ٦٠٩، ٦١٠، ٦١١، ٦١٣، ٦١٤، ٦١٦،
 ٦١٧، ٦١٩، ٦٢٣، ٦٢٤، ٦٢٧، ٦٣٠،

- ١٦٩ ، ١٧٢-١٨٠ ، ١٨٦ ، ١٩٨ ، ٥٤٧ ، ٥٥٠ ، ٥٦٢ ، ٥٨٥ ، ٦٤١ ، ٦٤٧ ، ٦٥٤
 ساكادس Sakadas ١٧١
 ساللوستيوس Sallustius ٦٠٠
 سالميديسوس Salmydessos ٥٢٨
 سالونيا Salonia ٦٤٨
 ساموس Samos ١٢٢ ، ١٥٣ ، ١٦٦ ، ١٦٧ ، ١٨٣ ، ١٨٥ ، ١٩٧ ، ١٩٨ ، ٣٠٤ ، ٣٣٩ ، ٣٩٤ ، ٤٢٥ ، ٤٣٥ ، ٤٨٢ ، ٥٢٧ ، ٦٥٥ ، ٦٦١
 ساموساتا Samosata (سامسات الحديثة) ٦٣١ ، ٦٣٢
 ساموطراقيا Samothrake ٨١
 السامي ١٠١
 سانتوريني Santorini ٢٠٦ وأنظر ثيرا
 ساندلاريوم Sandalarium ٦١٧
 السانسكريتية ١٠٠
 سبتيميوس سيفيروس Septemius Severus ٦١٩ ، ٦١٤
 سبوندي (وزن) Spondee ١٤٠ ، ١٥٩
 سبيوسيبيوس Speusippos ٤٤٧ ، ٤٦٧
 ستاجيرا Stageira ٤٦٥
 ستاجيروس Stageiros ٤٦٥
 سترابون Strabon ١٤٣ ، ١٧٣ ، ٥٢٨ ، ٥٣٠ ، ٥٨٤ ، ٥٩٨ ، ٥٩٩ ، ٦٠٠ ، ٦٠١ ، ٦١٠
 "الجغرافيا" Geographika ٥٨٣ ، ٥٩٩
 "مذكرات تاريخية" Historika Hypomnemata ٥٩٩
 ستراتون من سارديس Strato ٥٩٥
 ستراتونيكى Stratonike ٥٨٥
 ستروبولي ٥٥٦
 سترسبياديس Strepsiadis ٤٠٥
 ستمسيخورس Stesichoros ١٣٤ ، ١٣٩ ، ١٨٩ ، ١٩٤-١٩٧ ، ٢٣٤ ، ٢٨٧ ، ٣٧٤ ، ٥٦٦
 "حصار طروادة" ١٩٦
 ستوبايوس Stobaios ٣٣٧
 ستيفانوس Stephanos ٣٠٦
 سثينيوبيا Stheneboia ٢٦٢
- السداسي (الوزن) hexameton ٥٤٤
 سراپيس Sarapis ٦٢٨
 سسراقوصة Syrakousai ٢١٨ ، ٦٦٥ وأنظر
 سيراكوساى
 سفاكتيريا Sphakteria ٤٠٤ ، ٤٨٩ ، ٤٩٠
 السفينة أرجو Argo ١٩٦ ، ٥٥٩ وأنظر أرجو
 سقراط Sokrates ١٧٤ ، ٣٥٥ ، ٣٩٤ ، ٣٩٩ ، ٤٠١ ، ٤٠٦ ، ٤٢٧ ، ٤٣٩ ، ٤٤٣-٤٤٧ ، ٤٤٨ ، ٤٤٩ ، ٤٥٠ ، ٤٥١ ، ٤٥٢ ، ٤٥٣ ، ٤٥٤ ، ٤٥٥ ، ٤٥٦ ، ٤٥٧ ، ٤٥٨ ، ٤٦٠ ، ٤٦١ ، ٤٦٢ ، ٤٦٣ ، ٤٩٦ ، ٤٩٨ ، ٥٠٨ ، ٥١١ ، ٥١٣ ، ٥٢٥ ، ٥٢٧ ، ٥٣٣ ، ٥٨٥ ، ٦٢٣ ، ٦٢٤
 سكاليجر J.C. Scaliger ٦٧٥
 سكامانديروس Skamandrios ٨٨
 سكوباس Skopas ٢٠٤
 سكوبيلينوس Skopelinos ٢٠٦
 سكيبيو Scipio ٥٧٨
 سكيثيا Skythia ٤٧٤ ، ٤٧٥ ، ٤٧٧ ، ٥٩٧
 السكيثيون Skythai ٤٧٦
 سكيلا (سكيلا) Skylla ٤٨ ، ١٩٥
 سكيلاكس من كارياندا Skylax ٤٧١ ، ٤٧٢
 سكيللوس Skillous ٤٩٧
 سلا Sulla ٥٣٠ ، ٦٠٩
 سلاميس Salamis ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥١ ، ٢٠٦ ، ٢٥٠ ، ٢٥٢ ، ٢٧٥ ، ٢٧٧ ، ٣٠٤ ، ٣٤٢ ، ٣٥٤ ، ٤٣٩ ، ٤٧٧ ، ٤٨٤
 السماء Ouranos ١٢٢ وأنظر أورانوس
 سميراميس Semiramis ٦٦١
 سميرديس ٤٨٣ ، ٤٨٤
 سميرنا أو سميرنى (أزمير) Smyrna ٤١ ، ١٤٢ ، ١٤٣ وأنظر أزمير
 سميكريليس Smikrines ٤٢٤
 سندباد ٥٨٤
 سوتاديس Sotades ٥٧٢
 سودا Souda ٣٣٥ ، ٢٤٥ ، ٥٥٤ وأنظر سويداس
 سوريا ٣١ ، ٥٩٠ ، ٥٩٢ ، ٦١٣ ، ٦١٦ ، ٦٣٧

٣٢١، ٣٢٢، ٣٢٧، ٣٢٨، ٣٢٩، ٣٣٠، ٣٣١، ٣٣٢، ٣٣٧، ٣٣٨، ٣٣٩، ٣٤٨، ٣٦٠، "أوديب ملكا" Oidipous tyrannos ٣٨١، ٣٠٤، ٣٠٩، ٣١٣، ٣٢٠، ٣٢١، ٣٢٧، ٣٢٩، ٣٣٩، ٣٤٣، ٣٤٥، ٣٦٣، ٣٦٤، ٣٧٦، ٣٨٤، ٣٨٧، "أوديسيوس مخنونا" Odysseus mainomenos ٣١٢، "أويوماؤس هيوداما" Omomaos، ٣١٤ Hippodameia "أبس حامل السوط" ٣٢١، ٣٢١، ٣١٢ Aias Mastigophoros ٣٢٢، ٣٢٢، ٣٣٤، ٣٣٦، ٣٣٧، ٣٣٨، ٣٣٩، ٣٤١، ٣٤٢، ٣٥١، ٣٥٣، "أيباس اللوكري" Aias Lokros ٣١٣، "أيجيستوس" ٣١٥ Aigeus "أيجيستوس" ٣١٥ Eris "إريس" ٣١٣ Erigone "إريجي" ٣١٢ Lakainai "إليجينا" ٣١٢ Iphigeneia "إفيجينيا" ٣١٥، ٣٥٨، "إليكترو" Elektra ٣١٣، ٣٥٧، ٣٠٩، ٣١٨، ٣٢٠، ٣٢١، ٣٢٢، ٣٢٤، ٣٢٣، ٣٣٦، ٣٣٧، ٣٣٨، ٣٣٩، "إيبيريس" ٣١٥ Iberes "إيباوس (ساتيرية)" ٣١٤ Satyrikos "إيوريساكس" ٣١٥ Eumelos "إيوميلوس" ٣١٣، ٤٤٩ Parmenides "بارميديس" ٣١٢ Sphyrokopoi "سفيركوب" ٣١٢ Priamos "ترياموس" ٣١٢، "الكيم (ساتيرية)" ٣١٥ Kopion Satyroi "بات تراحيس" Irachiniai ٢١٨، ٣١٤، ٣٢١، ٣٢٣، ٣٣١، ٣٣٥، ٣٣٧، ٣٣٨، ٣٣٩، ٣٤٣، ٣٥٢، ٣٦٣، "بات داساوس" ٣١٤ Danai "بات دنيا" ٣١٤ Phthiotides "بات كولخيس" ٣١٤ Kolchides "بوليكسي" ٣١٣ Polyxene "بيليكس" ٣١٤ Pelias-Rhizotomoi "بيليس" ٣١٤، ٣١٣، ٣٥٩، "تانتالوس" ٣١٥ Tantalos "التحكيم (ساتيرية)" ٣١٢ Krisis Satyrike "ترويلوس (الطرراوى الصغير)" ٣١٢

٦٦٧، ٦٥٦

سوسا Susa ٢٧٦، ٥٤٠

سوساريون Susarion ٢٤٠

سوستراتوس Sostratos ٤٢٦، ٤٢٩

سوفرون Sophron ٥٧٣

السوفسطائية ٣٥٥، ٣٦٧، ٣٧٩، ٣٨٠، ٣٩٦، ٤٠١، ٤٠٦، ٤٣٩، ٤٤٠، ٤٤٢، ٤٤٨، ٤٤٩، ٤٥٥، ٥٠٤، ٥٠٢، ٥٢٦، ٥٢٧، ٥٣٢، ٥٣٣، ٥٨٠، ٦١٢، ٦١٧، ٦٣٩

السوفسطائية الثانية ٦١٢، ٦١٩-٦٣٩، ٦٥٧

سوفوكليس^(*) Sophokles ١٥، ٧٩، ١٥٨، ١٦٩، ٢١٨، ٢٢١، ٢٤٨، ٢٥١، ٢٥٣، ٢٦٠، ٢٦١، ٢٦٣، ٢٦٤، ٢٧٢، ٢٧٧، ٢٨٠، ٢٨١، ٣٠١، ٣٠٢-٣٥٤، ٣٥٦، ٣٥٩، ٣٦٠، ٣٧٥، ٣٧٦، ٣٧٨، ٣٨٤، ٣٨٥، ٣٨٧، ٤٠٠، ٤١٣، ٤٧٩، ٤٨٥، ٥١٥، ٥٤٢، ٦٢٩، ٦٧٣، "أبياء أتيغور" ٢١٣ Antenoridai "أنتوريوس أو ساء موكيان" ٣١٤ Atrous e Mykenaiai "أتاماس (أ)" ٣١٤ Athamas a "أثاماس (ب)" ٣١٤ Aithiopes e "أثيوبون أو ميمون" ٣١٢ Memnon "ألمنرات" ٣١٤ Akrisios "أكريسيس" ٣١٣، ٣٤١، "ألكساندروس" ٣١٢ Alexandros "ألكميون" ٣١٤ Alkmeon "ألكميس" (إبن أيجيستوس من كليتمسزا) ٣١٣ Aletes "ألفيتاروس (ساتيرية)" ٣١٤ Amphiaraos Satyrikos "ألفيتريون" ٣١٤ Amphitryon "أميكوس (ساتيرية)" ٣١٤ Amykos Satyrikos "أميكونسي" ٣١٤، ٣٢١، ٣٢١، ٣٢٤، ٣٢٤، ٣٢٧، ٣٢٩، ٣٣٠، ٣٣٧، ٣٣٨، ٣٣٩، ٣٥١، ٤٨٥، "أهل سكيتيا" Skythai ٣١٤، "أهل سكيتوس" Skyrtoi ٣١٢، "أهل لاريسا" Larisaioi ٣١٤، "أوديب في كولونوس" Oidipous epi Kolono ٣١٣، ٣١٤، ٣٥٨، ٣٥٩، ٣٦٠، ٣٦١، ٣٦٢، ٣٦٣، ٣٦٤، ٣٦٥، ٣٦٦، ٣٦٧، ٣٦٨، ٣٦٩، ٣٧٠، ٣٧١، ٣٧٢، ٣٧٣، ٣٧٤، ٣٧٥، ٣٧٦، ٣٧٧، ٣٧٨، ٣٧٩، ٣٨٠، ٣٨١، ٣٨٢، ٣٨٣، ٣٨٤، ٣٨٥، ٣٨٦، ٣٨٧، ٣٨٨، ٣٨٩، ٣٩٠، ٣٩١، ٣٩٢، ٣٩٣، ٣٩٤، ٣٩٥، ٣٩٦، ٣٩٧، ٣٩٨، ٣٩٩، ٤٠٠، ٤٠١، ٤٠٢، ٤٠٣، ٤٠٤، ٤٠٥، ٤٠٦، ٤٠٧، ٤٠٨، ٤٠٩، ٤١٠، ٤١١، ٤١٢، ٤١٣، ٤١٤، ٤١٥، ٤١٦، ٤١٧، ٤١٨، ٤١٩، ٤٢٠، ٤٢١، ٤٢٢، ٤٢٣، ٤٢٤، ٤٢٥، ٤٢٦، ٤٢٧، ٤٢٨، ٤٢٩، ٤٣٠، ٤٣١، ٤٣٢، ٤٣٣، ٤٣٤، ٤٣٥، ٤٣٦، ٤٣٧، ٤٣٨، ٤٣٩، ٤٤٠، ٤٤١، ٤٤٢، ٤٤٣، ٤٤٤، ٤٤٥، ٤٤٦، ٤٤٧، ٤٤٨، ٤٤٩، ٤٥٠، ٤٥١، ٤٥٢، ٤٥٣، ٤٥٤، ٤٥٥، ٤٥٦، ٤٥٧، ٤٥٨، ٤٥٩، ٤٦٠، ٤٦١، ٤٦٢، ٤٦٣، ٤٦٤، ٤٦٥، ٤٦٦، ٤٦٧، ٤٦٨، ٤٦٩، ٤٧٠، ٤٧١، ٤٧٢، ٤٧٣، ٤٧٤، ٤٧٥، ٤٧٦، ٤٧٧، ٤٧٨، ٤٧٩، ٤٨٠، ٤٨١، ٤٨٢، ٤٨٣، ٤٨٤، ٤٨٥، ٤٨٦، ٤٨٧، ٤٨٨، ٤٨٩، ٤٩٠، ٤٩١، ٤٩٢، ٤٩٣، ٤٩٤، ٤٩٥، ٤٩٦، ٤٩٧، ٤٩٨، ٤٩٩، ٥٠٠، ٥٠١، ٥٠٢، ٥٠٣، ٥٠٤، ٥٠٥، ٥٠٦، ٥٠٧، ٥٠٨، ٥٠٩، ٥١٠، ٥١١، ٥١٢، ٥١٣، ٥١٤، ٥١٥، ٥١٦، ٥١٧، ٥١٨، ٥١٩، ٥٢٠، ٥٢١، ٥٢٢، ٥٢٣، ٥٢٤، ٥٢٥، ٥٢٦، ٥٢٧، ٥٢٨، ٥٢٩، ٥٣٠، ٥٣١، ٥٣٢، ٥٣٣، ٥٣٤، ٥٣٥، ٥٣٦، ٥٣٧، ٥٣٨، ٥٣٩، ٥٤٠، ٥٤١، ٥٤٢، ٥٤٣، ٥٤٤، ٥٤٥، ٥٤٦، ٥٤٧، ٥٤٨، ٥٤٩، ٥٥٠، ٥٥١، ٥٥٢، ٥٥٣، ٥٥٤، ٥٥٥، ٥٥٦، ٥٥٧، ٥٥٨، ٥٥٩، ٥٦٠، ٥٦١، ٥٦٢، ٥٦٣، ٥٦٤، ٥٦٥، ٥٦٦، ٥٦٧، ٥٦٨، ٥٦٩، ٥٧٠، ٥٧١، ٥٧٢، ٥٧٣، ٥٧٤، ٥٧٥، ٥٧٦، ٥٧٧، ٥٧٨، ٥٧٩، ٥٨٠، ٥٨١، ٥٨٢، ٥٨٣، ٥٨٤، ٥٨٥، ٥٨٦، ٥٨٧، ٥٨٨، ٥٨٩، ٥٩٠، ٥٩١، ٥٩٢، ٥٩٣، ٥٩٤، ٥٩٥، ٥٩٦، ٥٩٧، ٥٩٨، ٥٩٩، ٦٠٠، ٦٠١، ٦٠٢، ٦٠٣، ٦٠٤، ٦٠٥، ٦٠٦، ٦٠٧، ٦٠٨، ٦٠٩، ٦١٠، ٦١١، ٦١٢، ٦١٣، ٦١٤، ٦١٥، ٦١٦، ٦١٧، ٦١٨، ٦١٩، ٦٢٠، ٦٢١، ٦٢٢، ٦٢٣، ٦٢٤، ٦٢٥، ٦٢٦، ٦٢٧، ٦٢٨، ٦٢٩، ٦٣٠، ٦٣١، ٦٣٢، ٦٣٣، ٦٣٤، ٦٣٥، ٦٣٦، ٦٣٧، ٦٣٨، ٦٣٩، ٦٤٠، ٦٤١، ٦٤٢، ٦٤٣، ٦٤٤، ٦٤٥، ٦٤٦، ٦٤٧، ٦٤٨، ٦٤٩، ٦٥٠، ٦٥١، ٦٥٢، ٦٥٣، ٦٥٤، ٦٥٥، ٦٥٦، ٦٥٧، ٦٥٨، ٦٥٩، ٦٦٠، ٦٦١، ٦٦٢، ٦٦٣، ٦٦٤، ٦٦٥، ٦٦٦، ٦٦٧، ٦٦٨، ٦٦٩، ٦٧٠، ٦٧١، ٦٧٢، ٦٧٣، ٦٧٤، ٦٧٥، ٦٧٦، ٦٧٧، ٦٧٨، ٦٧٩، ٦٨٠، ٦٨١، ٦٨٢، ٦٨٣، ٦٨٤، ٦٨٥، ٦٨٦، ٦٨٧، ٦٨٨، ٦٨٩، ٦٩٠، ٦٩١، ٦٩٢، ٦٩٣، ٦٩٤، ٦٩٥، ٦٩٦، ٦٩٧، ٦٩٨، ٦٩٩، ٧٠٠، ٧٠١، ٧٠٢، ٧٠٣، ٧٠٤، ٧٠٥، ٧٠٦، ٧٠٧، ٧٠٨، ٧٠٩، ٧١٠، ٧١١، ٧١٢، ٧١٣، ٧١٤، ٧١٥، ٧١٦، ٧١٧، ٧١٨، ٧١٩، ٧٢٠، ٧٢١، ٧٢٢، ٧٢٣، ٧٢٤، ٧٢٥، ٧٢٦، ٧٢٧، ٧٢٨، ٧٢٩، ٧٣٠، ٧٣١، ٧٣٢، ٧٣٣، ٧٣٤، ٧٣٥، ٧٣٦، ٧٣٧، ٧٣٨، ٧٣٩، ٧٤٠، ٧٤١، ٧٤٢، ٧٤٣، ٧٤٤، ٧٤٥، ٧٤٦، ٧٤٧، ٧٤٨، ٧٤٩، ٧٥٠، ٧٥١، ٧٥٢، ٧٥٣، ٧٥٤، ٧٥٥، ٧٥٦، ٧٥٧، ٧٥٨، ٧٥٩، ٧٦٠، ٧٦١، ٧٦٢، ٧٦٣، ٧٦٤، ٧٦٥، ٧٦٦، ٧٦٧، ٧٦٨، ٧٦٩، ٧٧٠، ٧٧١، ٧٧٢، ٧٧٣، ٧٧٤، ٧٧٥، ٧٧٦، ٧٧٧، ٧٧٨، ٧٧٩، ٧٨٠، ٧٨١، ٧٨٢، ٧٨٣، ٧٨٤، ٧٨٥، ٧٨٦، ٧٨٧، ٧٨٨، ٧٨٩، ٧٩٠، ٧٩١، ٧٩٢، ٧٩٣، ٧٩٤، ٧٩٥، ٧٩٦، ٧٩٧، ٧٩٨، ٧٩٩، ٨٠٠، ٨٠١، ٨٠٢، ٨٠٣، ٨٠٤، ٨٠٥، ٨٠٦، ٨٠٧، ٨٠٨، ٨٠٩، ٨١٠، ٨١١، ٨١٢، ٨١٣، ٨١٤، ٨١٥، ٨١٦، ٨١٧، ٨١٨، ٨١٩، ٨٢٠، ٨٢١، ٨٢٢، ٨٢٣، ٨٢٤، ٨٢٥، ٨٢٦، ٨٢٧، ٨٢٨، ٨٢٩، ٨٣٠، ٨٣١، ٨٣٢، ٨٣٣، ٨٣٤، ٨٣٥، ٨٣٦، ٨٣٧، ٨٣٨، ٨٣٩، ٨٤٠، ٨٤١، ٨٤٢، ٨٤٣، ٨٤٤، ٨٤٥، ٨٤٦، ٨٤٧، ٨٤٨، ٨٤٩، ٨٥٠، ٨٥١، ٨٥٢، ٨٥٣، ٨٥٤، ٨٥٥، ٨٥٦، ٨٥٧، ٨٥٨، ٨٥٩، ٨٦٠، ٨٦١، ٨٦٢، ٨٦٣، ٨٦٤، ٨٦٥، ٨٦٦، ٨٦٧، ٨٦٨، ٨٦٩، ٨٧٠، ٨٧١، ٨٧٢، ٨٧٣، ٨٧٤، ٨٧٥، ٨٧٦، ٨٧٧، ٨٧٨، ٨٧٩، ٨٨٠، ٨٨١، ٨٨٢، ٨٨٣، ٨٨٤، ٨٨٥، ٨٨٦، ٨٨٧، ٨٨٨، ٨٨٩، ٨٩٠، ٨٩١، ٨٩٢، ٨٩٣، ٨٩٤، ٨٩٥، ٨٩٦، ٨٩٧، ٨٩٨، ٨٩٩، ٩٠٠، ٩٠١، ٩٠٢، ٩٠٣، ٩٠٤، ٩٠٥، ٩٠٦، ٩٠٧، ٩٠٨، ٩٠٩، ٩١٠، ٩١١، ٩١٢، ٩١٣، ٩١٤، ٩١٥، ٩١٦، ٩١٧، ٩١٨، ٩١٩، ٩٢٠، ٩٢١، ٩٢٢، ٩٢٣، ٩٢٤، ٩٢٥، ٩٢٦، ٩٢٧، ٩٢٨، ٩٢٩، ٩٣٠، ٩٣١، ٩٣٢، ٩٣٣، ٩٣٤، ٩٣٥، ٩٣٦، ٩٣٧، ٩٣٨، ٩٣٩، ٩٤٠، ٩٤١، ٩٤٢، ٩٤٣، ٩٤٤، ٩٤٥، ٩٤٦، ٩٤٧، ٩٤٨، ٩٤٩، ٩٥٠، ٩٥١، ٩٥٢، ٩٥٣، ٩٥٤، ٩٥٥، ٩٥٦، ٩٥٧، ٩٥٨، ٩٥٩، ٩٦٠، ٩٦١، ٩٦٢، ٩٦٣، ٩٦٤، ٩٦٥، ٩٦٦، ٩٦٧، ٩٦٨، ٩٦٩، ٩٧٠، ٩٧١، ٩٧٢، ٩٧٣، ٩٧٤، ٩٧٥، ٩٧٦، ٩٧٧، ٩٧٨، ٩٧٩، ٩٨٠، ٩٨١، ٩٨٢، ٩٨٣، ٩٨٤، ٩٨٥، ٩٨٦، ٩٨٧، ٩٨٨، ٩٨٩، ٩٩٠، ٩٩١، ٩٩٢، ٩٩٣، ٩٩٤، ٩٩٥، ٩٩٦، ٩٩٧، ٩٩٨، ٩٩٩، ١٠٠٠، ١٠٠١، ١٠٠٢، ١٠٠٣، ١٠٠٤، ١٠٠٥، ١٠٠٦، ١٠٠٧، ١٠٠٨، ١٠٠٩، ١٠١٠، ١٠١١، ١٠١٢، ١٠١٣، ١٠١٤، ١٠١٥، ١٠١٦، ١٠١٧، ١٠١٨، ١٠١٩، ١٠٢٠، ١٠٢١، ١٠٢٢، ١٠٢٣، ١٠٢٤، ١٠٢٥، ١٠٢٦، ١٠٢٧، ١٠٢٨، ١٠٢٩، ١٠٣٠، ١٠٣١، ١٠٣٢، ١٠٣٣، ١٠٣٤، ١٠٣٥، ١٠٣٦، ١٠٣٧، ١٠٣٨، ١٠٣٩، ١٠٤٠، ١٠٤١، ١٠٤٢، ١٠٤٣، ١٠٤٤، ١٠٤٥، ١٠٤٦، ١٠٤٧، ١٠٤٨، ١٠٤٩، ١٠٥٠، ١٠٥١، ١٠٥٢، ١٠٥٣، ١٠٥٤، ١٠٥٥، ١٠٥٦، ١٠٥٧، ١٠٥٨، ١٠٥٩، ١٠٦٠، ١٠٦١، ١٠٦٢، ١٠٦٣، ١٠٦٤، ١٠٦٥، ١٠٦٦، ١٠٦٧، ١٠٦٨، ١٠٦٩، ١٠٧٠، ١٠٧١، ١٠٧٢، ١٠٧٣، ١٠٧٤، ١٠٧٥، ١٠٧٦، ١٠٧٧، ١٠٧٨، ١٠٧٩، ١٠٨٠، ١٠٨١، ١٠٨٢، ١٠٨٣، ١٠٨٤، ١٠٨٥، ١٠٨٦، ١٠٨٧، ١٠٨٨، ١٠٨٩، ١٠٩٠، ١٠٩١، ١٠٩٢، ١٠٩٣، ١٠٩٤، ١٠٩٥، ١٠٩٦، ١٠٩٧، ١٠٩٨، ١٠٩٩، ١١٠٠، ١١٠١، ١١٠٢، ١١٠٣، ١١٠٤، ١١٠٥، ١١٠٦، ١١٠٧، ١١٠٨، ١١٠٩، ١١١٠، ١١١١، ١١١٢، ١١١٣، ١١١٤، ١١١٥، ١١١٦، ١١١٧، ١١١٨، ١١١٩، ١١٢٠، ١١٢١، ١١٢٢، ١١٢٣، ١١٢٤، ١١٢٥، ١١٢٦، ١١٢٧، ١١٢٨، ١١٢٩، ١١٣٠، ١١٣١، ١١٣٢، ١١٣٣، ١١٣٤، ١١٣٥، ١١٣٦، ١١٣٧، ١١٣٨، ١١٣٩، ١١٤٠، ١١٤١، ١١٤٢، ١١٤٣، ١١٤٤، ١١٤٥، ١١٤٦، ١١٤٧، ١١٤٨، ١١٤٩، ١١٥٠، ١١٥١، ١١٥٢، ١١٥٣، ١١٥٤، ١١٥٥، ١١٥٦، ١١٥٧، ١١٥٨، ١١٥٩، ١١٦٠، ١١٦١، ١١٦٢، ١١٦٣، ١١٦٤، ١١٦٥، ١١٦٦، ١١٦٧، ١١٦٨، ١١٦٩، ١١٧٠، ١١٧١، ١١٧٢، ١١٧٣، ١١٧٤، ١١٧٥، ١١٧٦، ١١٧٧، ١١٧٨، ١١٧٩، ١١٨٠، ١١٨١، ١١٨٢، ١١٨٣، ١١٨٤، ١١٨٥، ١١٨٦، ١١٨٧، ١١٨٨، ١١٨٩، ١١٩٠، ١١٩١، ١١٩٢، ١١٩٣، ١١٩٤، ١١٩٥، ١١٩٦، ١١٩٧، ١١٩٨، ١١٩٩، ١٢٠٠، ١٢٠١، ١٢٠٢، ١٢٠٣، ١٢٠٤، ١٢٠٥، ١٢٠٦، ١٢٠٧، ١٢٠٨، ١٢٠٩، ١٢١٠، ١٢١١، ١٢١٢، ١٢١٣، ١٢١٤، ١٢١٥، ١٢١٦، ١٢١٧، ١٢١٨، ١٢١٩، ١٢٢٠، ١٢٢١، ١٢٢٢، ١٢٢٣، ١٢٢٤، ١٢٢٥، ١٢٢٦، ١٢٢٧، ١٢٢٨، ١٢٢٩، ١٢٣٠، ١٢٣١، ١٢٣٢، ١٢٣٣، ١٢٣٤، ١٢٣٥، ١٢٣٦، ١٢٣٧، ١٢٣٨، ١٢٣٩، ١٢٤٠، ١٢٤١، ١٢٤٢، ١٢٤٣، ١٢٤٤، ١٢٤٥، ١٢٤٦، ١٢٤٧، ١٢٤٨، ١٢٤٩، ١٢٥٠، ١٢٥١، ١٢٥٢، ١٢٥٣، ١٢٥٤، ١٢٥٥، ١٢٥٦، ١٢٥٧، ١٢٥٨، ١٢٥٩، ١٢٦٠، ١٢٦١، ١٢٦٢، ١٢٦٣، ١٢٦٤، ١٢٦٥، ١٢٦٦، ١٢٦٧، ١٢٦٨، ١٢٦٩، ١٢٧٠، ١٢٧١، ١٢٧٢، ١٢٧٣، ١٢٧٤، ١٢٧٥، ١٢٧٦، ١٢٧٧، ١٢٧٨، ١٢٧٩، ١٢٨٠، ١٢٨١، ١٢٨٢، ١٢٨٣، ١٢٨٤، ١٢٨٥، ١٢٨٦، ١٢٨٧، ١٢٨٨، ١٢٨٩، ١٢٩٠، ١٢٩١، ١٢٩٢، ١٢٩٣، ١٢٩٤، ١٢٩٥، ١٢٩٦، ١٢٩٧، ١٢٩٨، ١٢٩٩، ١٣٠٠، ١٣٠١، ١٣٠٢، ١٣٠٣، ١٣٠٤، ١٣٠٥، ١٣٠٦، ١٣٠٧، ١٣٠٨، ١٣٠٩، ١٣١٠، ١٣١١، ١٣١٢، ١٣١٣، ١٣١٤، ١٣١٥، ١٣١٦، ١٣١٧، ١٣١٨، ١٣١٩، ١٣٢٠، ١٣٢١، ١٣٢٢، ١٣٢٣، ١٣٢٤، ١٣٢٥، ١٣٢٦، ١٣٢٧، ١٣٢٨، ١٣٢٩، ١٣٣٠، ١٣٣١، ١٣٣٢، ١٣٣٣، ١٣٣٤، ١٣٣٥، ١٣٣٦، ١٣٣٧، ١٣٣٨، ١٣٣٩، ١٣٤٠، ١٣٤١، ١٣٤٢، ١٣٤٣، ١٣٤٤، ١٣٤٥، ١٣٤٦، ١٣٤٧، ١٣٤٨، ١٣٤٩، ١٣٥٠، ١٣٥١، ١٣٥٢، ١٣٥٣، ١٣٥٤، ١٣٥٥، ١٣٥٦، ١٣٥٧، ١٣٥٨، ١٣٥٩، ١٣٦٠، ١٣٦١، ١٣٦٢، ١٣٦٣، ١٣٦٤، ١٣٦٥، ١٣٦٦، ١٣٦٧، ١٣٦٨، ١٣٦٩، ١٣٧٠، ١٣٧١، ١٣٧٢، ١٣٧٣، ١٣٧٤، ١٣٧٥، ١٣٧٦، ١٣٧٧، ١٣٧٨، ١٣٧٩، ١٣٨٠، ١٣٨١، ١٣٨٢، ١٣٨٣، ١٣٨٤، ١٣٨٥، ١٣٨٦، ١٣٨٧، ١٣٨٨، ١٣٨٩، ١٣٩٠، ١٣٩١، ١٣٩٢، ١٣٩٣، ١٣٩٤، ١٣٩٥، ١٣٩٦، ١٣٩٧، ١٣٩٨، ١٣٩٩، ١٤٠٠، ١٤٠١، ١٤٠٢، ١٤٠٣، ١٤٠٤، ١٤٠٥، ١٤٠٦، ١٤٠٧، ١٤٠٨، ١٤٠٩، ١٤١٠، ١٤١١، ١٤١٢، ١٤١٣، ١٤١٤، ١٤١٥، ١٤١٦، ١٤١٧، ١٤١٨، ١٤١٩، ١٤٢٠، ١٤٢١، ١٤٢٢، ١٤٢٣، ١٤٢٤، ١٤٢٥، ١٤٢٦، ١٤٢٧، ١٤٢٨، ١٤٢٩، ١٤٣٠، ١٤٣١، ١٤٣٢، ١٤٣٣، ١٤٣٤، ١٤٣٥، ١٤٣٦، ١٤٣٧، ١٤٣٨، ١٤٣٩، ١٤٤٠، ١٤٤١، ١٤٤٢، ١٤٤٣، ١٤٤٤، ١٤٤٥، ١٤٤٦، ١٤٤

٣١٤ "فينيوس" Phineus ٢٦٩ "قارعات الطبول (الدفوف)" Tympanistai ٣١٦ "كاميكوى أو مينوس" Kamikoi-Minos ٣١٥ "كليمنسزا" Klytaimnestra ٣١٣ "كيداليون (ساتيرية)" Kedalion Satyrikos ٣١٥ "لاؤركون" Laokoon ٣١٣ "المطالبة بعودة هيليسى" Helenes Apaitesis ٣١٢ "مقفو الأئسر (ساتيرية)" Ichneutai ٣١٥ "موموس (ساتيرية)" Momos Satyrikos ٣١٥ "الميسيون" Nauplios Katapleon ٣١٢ "ناربليوس مبحرا" Nauplios pyrkaeus ٣١٢ "ناربليوس محرقا" Nausikaa = ٣١٣ "نارسيكا والعاسلات" Niobe ٣١٥، ٣١٦ Plyntriai ٣١٣ "نيوبى" "هرقل فى تينارون أو هرقل الصغير (ساتيرية)" Herakles en Tainaro e Herakleiskos ٣١٤ Satyrikos "هيريس (ساتيرية)" Hybris ٣١٦ Hipponous "هيونوس" ٣١٣ "هرميونى" Hermione ٣١٣ "يوساتيس" ٣١٥ Iobates "يورباتوس" ٣١٣ Euryalos "يوكليس" ٣١٥ Iokles

سوفوكليس الملاحم (= هوميروس) ٣٥٣
سوفيللوس Sophillos ٣٠٢
سولون Solon ١٣٢، ١٤٤، ١٤٦، ١٤٨-١٥١، ١٥٣، ١٥٤، ١٥٥، ١٥٦، ١٥٩، ١٦٢، ١٧٢، ٢٤٣، ٢٤٥، ٢٤٦، ٢٤٩، ٤٨٣، ٤٢٤
سولو Soli (فى كيليكيا) ٥٤٣
سومر ٣٠
سويداس Suidas أو Souda ٢٤٥، ٢٣٥ وأنظر سودا
سيام ٥٨٥
سيبيريا ٥٨٤
سيجيون Sigeion ١٨١
سيروا (سيروس) Syra (Syros) ٤٧١
سيرابيون Serapeion ٥٣٦ وأنظر سرايس
سيراكوساي Syrakousai ١٩٩، ٢٠٦، ٢٠٩، ٢١١، ٢١٦، ٢٥٢، ٢٥٣، ٢٥٤، ٢٩٠

"تريبتوليموس" Triptolemos ٣١٦ "تيرو" (أ) Tyro a ٣١٤ "تيرو" (ب) Tyro b ٣١٤ "تيلفوس (ساتيرية)" Telephos Satyrikos ٣١٢ "تينداريموس" Tindareos ٣١٢ "تيوكروس" Teukros ٣١٣ "ثاميراس" ٣١٥، ٣١٦ "ثيتيس فى سيكيون" Thyestes en Sikyoni ٣١٤ "ثيتيس مرة ثانية" Thyestes deuterios ٣١٤ "حاملو (حاملات) الأقماع (الأنابيب)" Xoanephoroi ٣١٣ "حاملو (حاملات) الماء" Hydrophoroi ٣١٦ "حشد الآخيين أو المجتمعون على الوليمة (ساتيرية)" Achaion syllogos e Syndeipnoi ٣١٢ Satyroi "حصار طروادة" Iliou persis ٣١٣، ٣٥٦ "حمام أو أوديسيوس المصاب بالشوك أو الجربيح" Niptra e Odysseus ٣١٣ akanthoplex e traumatias "خريسيش" Chryses ٣١٣ "الخلفاء" Epigonoi ٣١٤ "الخلفاء: إريفيلى (أوينيوس؟)" Epigonoi - (Oineus?) ٣١٤ Eriphyle "دايدالوس" ٣١٥ Daidalos "دولوبيس (شعب فى نيساليا)" ٣١٢ Dolopes "الديونيوسى (ساتيرية)" Dionysiakos Satyrikos ٣١٤ "الرعاة" Poimenes ٣١٢ "زواج هيليسى (ساتيرية)" Helenes Gamos Satyrikos ٣١٢ "سالونيوس (ساتيرية)" Salmonens Satyrikos ٣١٥ "سيسيفوس" Sisyphos ٣١٥ "سينون" ٣١٣ Sinon "العرافون أو بوليدوس" ٣١٥ e Polyidos "عشاق أجيليوس (ساتيرية)" Achilleos Erastai Satyroi ٣١٢ "الفاباكيس" Phaiakes ٣١٣ "الفريجيون" Phryges ٣١٢ "فريكسوس" Phrixos ٣١٣ "فوبنيكس" (أ) Phoinix ٣١٢، ٣١٣ "فيلوكتييس" Philoktetes ٢٦٧، ٣١٢، ٣٢٠، ٣٢١، ٣٢٣، ٣٢٤، ٣٢٢، ٣٣٧، ٣٣٨، ٣٣٩، ٣٤٦ "فيلوكتييس فى طروادة" ٣١٢ Philoktetes en Troia (أ) ٣١٤ Phineus a "فينيوس" (ب) Phineus b

الشحات ٢٠٦

شكرو عباد ١٣

شكسبير Shakespeare W. ٦٣، ٧٨، ٩٣.

٢٦٥، ٢٧٩، ٢٩١، ٢٩٣، ٢٩٤، ٣٠٠.

٣٠١، ٣٢٧، ٣٦٣، ٤٨٦، ٦٠٦، ٦٧٥.

"أطوبى وكلوبساترا" ٦٠٦ "كوربولانوس" ٦٠٦.

"ماكث" ٢٩٤ "يرليوس قيصر" ٦٠٦.

شليجل J.E. Schlegel ٣٠

شليمان (ديريش) Heinrich Schliemann

٣٤

الشمس Helios (= أبوللون) ٦٧٠

شيشرون Cicero ٣٨، ١٦٠، ٣٣٧، ٥٣٠.

٥٣٤، ٦٠٤، ٦٤٦، ٦٤٧.

شيللر J.Ch.F.V. Schiller ٣٠، ١٩٨، ٢٧٨.

٦٧٥

شيللي B.P. Shelley ١٠٥، ٢٨٦.

(ص)

الصرب ٩٩

صقلية Sikelia (باللاتينية Sicilia) ١٧٣،

١٨٧، ١٩٣، ١٩٤، ١٩٦، ١٩٧، ١٩٩.

٢٠٦، ٢٠٧، ٢٠٨، ٢٥٢، ٢٥٣، ٢٥٤.

٣٨٤، ٤٠٩، ٤١٠، ٤٣٦، ٤٤٨، ٥٠٠.

٥٠٣، ٥٥٢، ٥٥٦، ٥٦٤، ٥٦٧، ٦٦٨.

٥٧١، ٥٧٣، ٥٧٧، ٥٨٩، ٥٩٧، ٦٧٦.

صلام عبد الصبور ٦٧٨

الصمت ٢٦٦

صور Tyros ١٩٥، ٦٦٣، ٦٦٥.

(ض)

الضرورة Anagke ٨٨، ٢٩٦.

(ط)

طاغية Tyrannos ١٣١

طاليس Thales ٣١، ٢٩٤ وأنظر تاليس

طراقيا Thrake ٤٣، ١٦١، ١٨١، ١٨٢.

٤٤٨، ٤٧٧، ٤٩٠، ٤٩٤، ٥٠٩، ٥٨٩، ٦٦٤.

وأنظر سراقوصة

السيرينيات Seirenes والمفرد سيرينة

Seiren ٤٨، ٣٠٥

سيرجوس Sireus ٥٦٢

سيسونخوسيس Sesonchosis (رواية) ٦٥٩،

٦٦١

سيسيفوس Sisyphos ١٨٢

سيفيرس الكسندر Severus Alexander

٦٢٠

سيكيلوس Sikenos ٤٨٤

سيكيون Sikyon ٢٠٦

سيلينوي Silenoi ٢٢٧، ٤٥٢

سيلوكوس Seleucus ٥٧٨

سيمبليجاديس Symplegades ٥٥٩

سيمونيديس Semonides من ساموس أو

أمورجوس ١٥٣، ١٦٥-١٦٧

سيمونيديس Simonides من كيوس ١٢٧،

١٣٤، ١٤٢، ١٦٥، ١٦٦، ١٧٢، ١٩٨-

٢٠٤، ٢١٢، ٢١٦، ٢١٨، ٢٣٨، ٢٥١،

٢٥٣، ٢٥٤، ٤٥٥

سيميكى Semeke ٤٢٦

سيميلي Semele ٢٣٣

سينوجرافيا ٢٦٣، ٣١١

سينونيس Sinonis ٦٦٧ سيوبس ورودانس

"رواية" (Ta kata Sinonida kai Rhodanen)

٦٦٧

سينيسيوس Synesius ٦٢٤

سينيكا الخطيب Seneca Rhetor ٥٩٤

سينيكا الشاعر Seneca Poeta ٣٢٧، ٣٤٣،

٣٦٨، ٣٨٤، ٣٨٧، ٥٩٥ "مرقل فوق جبل

أوتيا" ٣٤٣

(ش)

شاعر غيوس ٥٦٥

شامبليون J.F. Champollion ٣٤

شبه الجزيرة العربية ٦٠٠

عصر النهضة ٦٧٦، ٦٧٥، ٦٥٦، ٦٠٥
عطيل ٥٢
على محمود طه ٦٧٨

(غ)

غضبة أخيلليوس ٧٩

(ف)

فيليبوس Philebos ٤٤٩ وأطر أفلاطون
فيلولوجوس philologos ٥٣٢
فيلولوجيا philologia ٥٣٢
فانج Fang ٩٨

فياكيون Phaiakes ٨٧، ٤٦

الفرات ٦٣١، ٦٣٠، ٥٩٠، ٥٤٨

الفرس ٢١٨، ٢١١، ٢٠٧، ١٨٣، ١٣٣، ١٠٠

٢٥٠، ٢٥٢، ٢٧٧، ٢٧٨، ٣٠٣، ٣٥٤

٤٣٤، ٤٧٢، ٤٧٣، ٤٧٤، ٤٧٦، ٤٧٧

٤٧٩، ٤٨١، ٤٨٢، ٤٨٣، ٤٨٧، ٥١٢

٦٦٩، ٦٤٨، ٦٠١

فابيوس بيكتور Fabius Pictor ٦٤٤

فارس Persia ٦٤٤، ٢٩٩، ٤٧٦، ٤٧٧، ٤٩٧

الفارسية (الحروب) ١٣٣، ١٩٩، ٢٤٩، ٢٥٥

٤٧٣، ٤٧٥، ٤٧٨، ٤٨٤، ٤٩٤

فارو Varro ٥٨٢

فاروس Pharos ٦٦٨

فافيورينوس Favorinus ٦٢٠، ٦٢٣، ٦٢٦

فياكيا Phaiakia ٨٥، ٩٣

فايثو Phaithon ٣٥٩

فريجيا Phrygia ٢٣٤، ٢٣٤، ٣٨٢

فاؤون Phaon ١٧٣، ٥٨٥

فينيقيا ٣٦، ١٤٧، ٤٧٤

الفينيقية (الحروف) ٣٧

الفيوم ٦٢٢

فايدرا Phaidra ٢٦٢، ٣١٦، ٣٦٩، ٣٨٧

فايدروس Phaidros ٤٦٣

فتح غاليا ٥٩٧

فثيا Phthia ٤٤

١٨٣، ٢٢٤، ٢٣٣، ٢٧١، ٤٠٩، ٤٣٤

٤٦٥، ٤٨٧، ٦٠١، ٦٣٥، ٦٥٥

طرسوس Tarsos ٤٧٢، ٦٢٥

طروادة Troia أو Ilion ٣٢، ٣٤، ٣٩، ٤٠

٤٢، ٤٣، ٥١، ٥٢، ٥٣، ٥٨، ٦٩، ٧٠، ٧٣

٧٦، ٧٧، ٧٨، ٨٠، ٨٢، ٨٣، ٨٧، ٨٨، ٨٩

٩٠، ١١٩، ١٥٥، ١٨١، ١٨٣، ١٩٥، ١٩٦

١٩٧، ٢٨٧، ٢٨٨، ٢٩٣، ٢٩٩، ٣١٦

٣٤١، ٣٤٦، ٣٤٧، ٣٥٩، ٣٧٠، ٣٧٣

٣٧٤، ٣٧٦، ٣٧٧، ٥٠٠، ٥٣٠، ٥٤٤، ٥٨٢

طروادة واليون ومعنى عنوان "الإلياذة" ص ٤٢

هامش ١٥

طه حسين ١٣، ١٧، ٢٨، ٥٢٩، ٦٧٧

طيبة Thebai ٧٦، ٧٩، ١١٩، ٢١١، ٢٢٤

٢٣١، ٢٣٣، ٢٥٩، ٢٧١، ٢٧٩، ٢٨٠

٢٨١، ٢٩٢، ٣١٠، ٣١٦، ٣٣٩، ٣٤٩

٣٥٩، ٣٦٦، ٣٧٢، ٣٧٥، ٣٧٦، ٣٧٧

٣٧٨، ٤١٧، ٤٢٣، ٥١٢

الطروادية (الحرب) ٢٦١، ٢٦٦، ٥٩٧، ٦٢٢

٦٢٤

(ع)

عدالة Dike ٢٩٦

عازف القيثارة Kitharistes ٤٢٣

العجلة الدوارة ekkyklema ٢٦٤

العرب المسلمون ٥٣٦، ٥٩٠، ٦٥١، ٦٧٦

العصر الأوغسطي ٥٤٢

العصر الروماني ٥٩٢-٦٧٨

عبد الرحمن بدوي ٤٦٩

عادات الشعوب Nomina ٥٢٩

العالم العربي ٦٧٦

عباس محمود العقاد ١٥٠

عبد المنعم تليمة ٢٢

عبد الوهاب البياتي ٦٧٨

عرانس البحر ١٨٠، ٢٩٢، ٥٦١

عربات ٢٤٢

عسقلون ٤٧٥

فيريوكيديس بن بابيس Pherekydes ٢٩٤ ،
 ٤٧١
 فيسيس Physis ٥٩٦
 فيلو Philo ٦٣٥
 فيلوديموس Philodemos ٥٥٢
 فيلوستراتوس Philostratos أو فلافيوس
 فيلوستراتوس Flavius Philostratos ٦١٥ ،
 ٦١٩ ، ٦٦٢ ، ٦٥٧ ، ٦٣١ ، ٦٢٦ ، ٦٢٢
 "البطل" Heroicus ٦٢٢ "الصور" Images
 Eikones ٦١٩ "سير السوفسطانيين" Bioi
 Sophiston ٦٢٠ ، ٦٢٧ ، ٦٣١ "سيرة
 أبولونيوس" أو "أبولونيوس" Apollonios ٦٢٢ ،
 ٦٦٠ "أبولونيوس" (قصة) من تانا Ta eis
 Apollonion ٦٢١
 فيلوستراتوس من ليمنوس ٦٢٠
 فيلوكتيتيس Philoktetes ٣٤٧ ، ٣٤٨ وأنظر
 سوفوكليس
 فيلوكليس Philokles ٣٠٤
 فيلوكلين Philokleon ٤٠٧
 فيلوكوموس Philokomos ٦٣٧
 فيلوموسوس Philomousos ١٣٢
 فيلويتيوس Philoitios ٨٨ ، ٥٠
 فيليبس Philippos ٥١٨ ، ٥٢٠ ، ٥٢٨ ، ٥٩٣ ،
 ٥٩٤ فيليب الثاني ٤٦٥ ، ٥١٢ ، ٥١٦ ، ٥١٩
 فيليب الخامس ٥٤٤ الفلبية ٥١٩
 فيليب العربي ٦١٤ ، ٦٢٠
 فيليب المقدوني ٤٢٣
 فيليبوبوليس Philippopolis ٦٣٥
 فيليبديدس Philippides ٤٨١
 فيليتاس من كوس Philetas ٥٤٢ ، ٥٤٩ ،
 ٥٧٢ ، ٥٦٤
 فيليمون Philemon ٤٢١ ، ٥٤٣
 فيميوس Phemios ٨٢ ، ٩٠ ، ٩٣ ، ١٧٠
 فينتريس (مايكل) M.Ventris ٣٣
 فينوس Venus ١١٣ وفان أفروديتي
 فيديقيس ٥٨١ ، ٦٢٢ ، ٦٥٣ ، ٦٦٨ ، ٦٧٠ ،
 ٦٧٦

فخري قسطندي ٢٣
 فوجيليوس Vergilius ٢٧ ، ٦٥ ، ٦٦ ، ١٠٥ ،
 ١١٣ ، ١١٦ ، ١٢٢ ، ٢٨٦ ، ٣٥٢ ، ٤٩٢ ،
 ٤٩٣ ، ٥٤٤ ، ٥٤٩ ، ٥٥٧ ، ٥٥٨ ، ٥٦٢ ،
 ٥٦٥ ، ٥٧٤ ، ٦٠٤ "الإبيادة" ٦٦ ، ٦٥ ، ١٠٥ ،
 ٢٨٦ ، ٤٩٣ "الزراعات" ١١٣ ، ٥٤٤
 فرنسا ٥٨٥ ، ٦٧٥
 فرونتو Cornelius Fronto ٦٠٩ ، ٦٥٣
 فرونيغوس Phrynichos ٢٣٧ ، ٢٣٩-٢٤٨ ،
 ٢٥٧ ، ٣٠٦ ، ٥٤٣ ، ٢٤٧ "فتح ميليتس" ٢٤٧
 فرجيا Phrygia ١٤٣ ، ١٦٧ ، ١٧٠ ، ٢٣١ ،
 ٢٣٣
 فلامينيوس (كوينتوس) Quintus
 ٥٤٤ Flaminius
 فسباسيانوس Vespasianus ٦٠٩
 فلسطين ١٧٠ ، ٤٧٣ ، ٦١١
 الفلسفة العربية الإسلامية ٦٥١
 فليجون Phlegon ٦١٥ "العجائب" Thaumasia
 ٦١٥
 فوتيوس Photios أو Photius ٦٠٩ ، ٦٥٧ ،
 ٦٦٣ ، ٦٦٧
 فوكيس Phokis ٢٢٩ ، ٣١٨ ، ٤١٧ ، ٦١٢
 فولتير F.M.A. Voltaire ٣٢١
 فولف Friedrich Wolf ٢٩ القولية ٣٠
 فويبي Phoibe ١٢٥
 فوينيكس Phoinix ٥٠١
 فيتروفيوس Vitruvius ٢٦٣
 فيتيوس Phyteus ١٩٧
 فيثاغورث والفيثاغورية ٤٤٨ أنظر بيشاجوراس
 "فيدر" Phèdre ٥٢ وأنظر راسين
 فيدون Phaidon ٤٤٥ وأنظر أفلاطون
 فيدياس Pheidias ٣٣٩
 فيديميدس Pheidippides ٤٠٥ ، ٤٨١
 فيرال A.W. Verrall ٢٨١
 فيروس Verus ٦١٢ ، ٦٣٣
 فيريكراتيس Pherekrates ٣٩٣
 فيريكولوس Phereklous ٨٨

(ق)

- الفدر أو القسمة ٨٨، ٢٩٦
 القبرصية Kypri (أفروديتي) ١٥٦
 القديس أوغسطين Aurelius Augustinus ٦٥١
 القديس بونافينور St. Bonaventure ٦٥١
 القديس يوحنا ٥٩٢
 القزويني ٦٠١
 القناع ٢٤١، ٢٤٢ القناع النسائي ٢٤٧ وقارن
 الأقدم
 القوصية ٢١٧
 القوقاز ٢٦٤، ٢٦٦، ٢٨٤، ٤٧٧
 قبرص Kypros ٩٦، ١٥٠، ١٥١، ٤٧٧، ٥٢٧، ٥٥٨، ٥٦٢، ٦١٦
 قرطاجة Carthago ٤٧٧، ٥٧٩
 قرن الكثرة Keras Amaltheias ٢٢٧
 قصائد المديح encomia ١٩٠، ١٩٧، ٢١٩
 القصائد الميمية mimiambi ٥٧٢
 "قصة الشتاء" ٥٢
 قمبيز Kambyes ١٥٠، ٤٧٣، ٤٧٤، ٤٨٠، ٤٨٣
 قورش Kyros ١٦٧، ٢١٨، ٤٧٣، ٤٨٢، ٤٩٦
 قورينة Kyrene ٢٠٦، ٢٠٨، ٢١٠، ٥٥٨

(ك)

- كاتوللوس Catullus ١٧٥، ٥٤٩، ٥٥٠، ٥٧٤
 كادموس Kadmos ٢١١، ٣٧٥، ٣٧٧، ٤٧١
 كارا كيرغيز Kara Kirghiz ٩٧
 كاريستوس Karystos ٢٠٠
 كازاويون Isaac Casaubon ٥٣٤
 كاستور Kastor ٣٧٥، ٥٧٧
 كاستور من رودس Kastor ٥٨٢
 كاسندر Kassandros ٥٤٣، ٥٧٧
 كاسندرا Kasandra ٢٦٥، ٢٨٧، ٢٨٨، ٢٨٩، ٢٩٤، ٢٩٩، ٣٢٧، ٣٧٠، ٣٧٣

- كاسيوس Cassius ٦٥٣
 كاسيوس أبرونيانوس Cassius Apronianus ٦١٤
 كاسيوس ديو Cassius Dio أو Claudius Cocceianos ٥٣٨، ٦١٣، ٦١٤
 كاسيوس لونجينوس Cassius Longinus ٦٤٥
 كاسيوس ماكسيموس Cassius Maximus ٦١٢
 كالاسيريس Calasiris ٦٦٩
 كالخاس Kalchas ٨٨
 كالليپوس Kallippos ٤٦٧
 كاليكليز Kallikles ٤٥٢، ٤٥٥، ٤٥٦
 كاليينوس Kallinos ١٤١، ١٤٣، ١٤٤، ١٥٣، ١٥٤، ١٥٦
 كالونداس Kalondas ١٦٢
 كاليبسو Kalypso ٤٥، ٤٦، ٤٨، ٦٤، ٧٤، ٧٨، ٨٤، ٨٦، ١٣٧، ١٧٠
 كاليجولا (جايوس) C. Caligula ٥٩٣، ٥٩٤
 كاليدون Kalydon ١٩٧
 كاليروي Kallirhoe ٦٦٥
 كاليماخوس القوريني Kallimachos ٨٦، ٥٢٣، ٥٣٠، ٥٣٦، ٥٣٨، ٥٤٢، ٥٤٨، ٥٤٩، ٥٥٠، ٥٥١، ٥٥٣، ٥٥٤، ٥٥٥، ٥٥٧، ٥٥٨، ٥٦٠، ٥٦٣، ٥٦٤، ٥٦٥، ٥٦٦، ٥٦٧، ٥٦٩، ٥٨١، ٥٨٢، ٨٣، ٥٩٣، ٥٩٦، ٦٤٦، ٦٧٤، ٥٤٨ "إلى أرتيميس" ٥٥٦ "إلى ديميتر" ٥٥٥ "الاسباب" ٥٤٩، ٥٥٢، ٥٦٠ "حمام بالاس" ٥٥٦ "حصلة شعر" ٥٤٩ "هيكلي" ٥٤٩ Hekale "الفهارس" ٥٣٨ Pinakes
 كاميللوس Camillus ٥٩٣
 كاندو روريكي Candi Rureke ٩٧
 كانون Kanon ١٣٤
 كايكيليس Caecilius ٦٤٥
 كتيسياس Ktesias ٥٩٧

كسينوفون الإفيسي Xenophon Ephesios
 ٦٦٦ "أنثيا و هابروكوميس Anthia kai Habrokomes" ٦٦١ "الرأية الإفيسيه
 عن أنثيا و هابروكوميس Ti kata Anthian kai Habrokomen Ephesiaka
 ٦٦٦
 كلازوميناي Klazomenai ١٦٧
 كلاوديوس Claudius ٥٩٣، ٥٨٦
 كلاوديوس ماكسيموس Claudius Maximus ٦١٢
 الكلبية ٦٣٣، ٦٣٢، ٤٤٥
 الكلت ٥٧٩
 كلوثو Klotho ٢٠٢ وأظرف ربات القدر
 كلوناس Klonas ١٧١
 كليارخوس من سولي Klearchos ٥٨٣
 كليسانثيس Kleanthes ٥٧٤، ٥٤٦، ٥٤٥
 "نشد إلى زيوس" ٥٧٤
 كليتارخوس Kleitarchos ٥٩٧
 كليتارخوس-ترا Klytaim(n)estra ٧٨، ٣٤
 ١٩٧، ٢١١، ٢٦٠، ٢٦٤، ٢٦٥، ٢٨٧
 ٢٨٨، ٢٨٩، ٢٩٠، ٢٩٢، ٢٩٣، ٢٩٧
 ٣٠٩، ٣١٨، ٣١٩، ٣٢٠، ٣٢٢، ٣٢٣
 ٣٤٤، ٣٧٥، ٣٧٦، ٣٧٧
 كليتوفون من صور Kleitophon ٦٦٨
 كليس Kleis ١٧٨، ١٧٣
 كليستينيس Kleisthenes ١٣٣، ٢٤٩
 كليوباترا Kleopatra ٥٣٩، ٥٩٨، ٦٠٤
 ٦١٠ كليوباترا الساعة ٥٣٥، ٥٨٠، ٥٨٥
 ٥٩٤ كليوباترا سيسي ٥٩٤
 كليوبولوس Kleoboulos ١٨٤، ٢٠٣
 كليومينيس Kleomenes ٤٧٩
 كليون Kleon ٣٩٣، ٣٩٤، ٣٩٥، ٤٠١
 ٠٢، ٤٠٣، ٤٠٤، ٤٠٨، ٤٢٧، ٤٩٠
 كامبانيا Campania ٥٨٩، ٦٤٩
 كنتوروي Kentauroi ٢٢٧
 كنز أتريوس ٣٤
 كنوسوس Knossos ٣٣، ٧٦، ٢٣٢
 كنيمنون K.Cnemon ٤٢٦، ٤٢٧، ٦٦٩

كتيسيفون Ktesiphon ٥١٧، ٥١٦
 كراتيس Krates (شاعر كوميدي) ٣٨٩، ٣٩٣
 كراتيس (الكلبي) Krates (الكلبي) "جعة الشحاذ" ٥٧٤
 كراتينوس Kratinos ٣٨٩، ٣٩٣، ٣٩٧
 كراكلا Caracalla ٦١٣، ٦٢٢
 كراي Krane ٢٣٢
 كروتوس Krotos ٢٢٦
 كروتونا Krotona ٤٣٥
 كرونوس Kronos ١١٩، ١٢٥، ١٣٥، ١٢٢
 كرويسوس (قارون ؟) Kroisos ١٥٠، ١٧٨
 ١٩٧، ٢١٨، ٤٨٠، ٤٨٢
 كرييت Krete ٣٠، ٣٦، ٧٦، ٨٥، ٩٦، ١٠١
 ١٣٥، ٢٣٢، ٢١٨، ٤٤٥
 كريتبولوس Kritoboulos ٤٩٩
 كريتياس Kritias ١٤٠، ١٦٥، ١٤١
 كريسفونتييس Kresphontes ٣٥٩
 كريميا Krimea ٤٧٢، ٤٧٣
 كريناجوراس Krinagoras ٥٩٤
 كريوسا Kreusa ٣٧٤
 كريون Kreon ٢٨٠، ٣٢١، ٣٢٣، ٣٢٤
 ٣٢٧، ٣٢٨، ٣٣٠، ٣٣٩، ٣٤٩، ٣٧٦
 كسانثوس Xanthos ٥٨
 كسانثيبيوس Xanthippos ١٨٥
 كسوثوس Xouthos ٣٧٤
 كسينارخوس Xenarchos ٥٩٨
 كسينوفانيس Xenophanes ٢٩٤، ٤٣٣
 ٤٣٤، ٤٥٨، ٥٤٦
 كسينوفون Xenophon ٤٤٥، ٤٩٦-٤٩٩
 ٥٢٦، ٥٢٨، ٦٣١، ٦٣٣، ٦٦٠، ٦٦١
 ٦٦٦، ٦٠٨ "أجيسلاوس Agesilaos" ٤٩٨
 "الأمور الهيلينية" Hellenika ٤٩٧ "الإدارة"
 Oikonomikos ٤٩٨ "الحملسة" Kurou
 Anabasis ٤٩٧ "المذكورات"
 Apomnemoneumata ٤٩٨ "تربية قورش"
 Kurou paideia ٤٩٨، ٦٥٨ "حملة قورش"
 ٤٩٧ "دستور إسبرطة" Lakedaimonion
 Politeia ٤٩٩، ٥٨٢ "هيرودس" Hieron ٤٩٩

كيربيروس Kerberos باللاتينية Cerberus
٢٦٣، ١٩٥
كيركي Kirke ٧٤، ٤٨، ٤٧
كيركيداس من ميجالوبوليس Kerkidas
٥٧٤
كيركيلاس Kerkylas ١٧٣
كيرنوس Kyrnos ١٥٧، ١٥١
كيزيكوس Kyzikos ٦٢٧
كيسوس Kissos ٢٢٦
كيفالوس Kephalos ٥٠٩، ٤٥٢
كيفيسوس Kephissos ٣٠٣
كيكلوبس Kyklops ٤٧، ٣٤، ٨٣، ٧٣
٥٥٦، ٥٥٥، ٢٩٩، ٥٤
كيكليوس Kykleus ١٩٣
كيكنوس Kyknos ١٩٥، ١٢٦
كيلر Celer ٦٦٢
كيلسوس Kelsus ٦٣٥
كيليكيا Kilikia ٦٦٧، ٦١٤
كيلوس Keleus ١٥٩
الكيمبريون Cimbri ١٤٣
كينوسكيفالاي Kynoskephalai ٥٤٤، ٢٠٦
كينيجيروس Kynegeros ٤٨٤، ٢٥٠
كينيسياس Kinesias ٤١١، ٤١٠
كيليون F.Kenyon ٢١٧
كيوس Keos ٢١٦، ١٩٩، ١٧٢، ١٣٤

(J)

لايرتيس Laertes ٥٦، ٥٠
لابروير La Bruyère ٥٣٤
لابيرينثوس (قصور التيه) Labyrinthos
٢٣٢
لابيس Lapis ٤٠٧
لاتينية شيشرون ٦٤٥
لاخيسيس Lachesis ٢٠٢
لاريسا Larissa ٦١٩
لاسوس Lasos ٢٠٦
لاكونيا Lakonia ٦١١

كوراكس Korax ٥٠٣
كورسيكا Corsica ٥٥٦
كوركيلا (كورفو) Kourkyra ٦٠١
كورنثة Korinthos ٢٣٤، ٢٣١، ١٩٤، ٣٢
٣٠٩، ٣٣٥، ٣٦٨، ٤١٧، ٤١٨، ٤٧٧،
٤٩٤، ٥٤١، ٥٥٧، ٦١٦، ٤٨٥، ٤٩٥
الكورنثية (العرب) ٥٠٨
كورني Pierre Corneille ٦٧٥، ٣٢١، ٣٠٣
كورونيا Koroneia ٤٩٧، ٤١٨، ١٤٢
كوري (جونسون) W.J. Cory ٥٥٠ (Ionica)
كوريتيس Kouretes ٢٣٢، ١٣٥
كورينا Korinna ٢٠٨، ٢٠٦-٢٠٤، ١٧٢
كوس Kos ٥٦٨، ٥٦٥، ٥٦٤، ٤٨٩، ٤٣٨
كولخيس Kolchis ٥٥٩، ٥٥٨، ٥٥٣، ٣٦٨
كولوفون Kolophon ٤٣٣، ١٧١، ١٤٦، ١٤٤
كولونوس Kolonos ٣٤٩، ٣٢٣، ٣١٦، ٣٠٢
كوم جعيفة بالبحيرة ٦٣٨، ٥٢٧
كوماجيني Commagene ٦٣١
كوماي Cumae ٥٨٩
كومودوس Commodus ٦١٦، ٦١٤، ٦١٢
٦٣٨
كوموس Kömos ٣٩٨، ٢٢٦
كوموديا Komodia ٢٢٧
الكوميديا الأتيكية ٦١٦، ٣٩٧
كون Kühn ٦١٦
كوندوليون Kontolion ١٦٠
كويلو Koile ٦١٦
كوينتوس الأزميري Quintus Smyrnaeus
٥٩٢
كوينتيليانوس Quintilianus ١٦٠، ١٢٥
٦٤٢، ٣٠٢
كويس Koios ١٢٥
كيبيلي Kybele ٦٦٣
كيتو H.D.F. Kitto ٣٦٥، ٤١، ١٦
كيثايرون Kithairon ٢٧٩، ٢٢٩، ٢٠٥
٣٠٩
كيد (توماس) Thomas Kid ٦٧٥

لؤلليانوس P. Hordeonius Lollianوس ٦٦٢
 لوهان (د) D. Lohmann ٩٤ حاشية ٣٨
 لونجوس Longus ٦٦٠، ٦٦١، ٦٧٠ "الرواية
 الرعوية حول دافنيس و خلوى" Ta kata
 ٦٧٠ Daphnen kai Chloen Poimenika
 ٦٦١، ٦٦٠ "دافنيس و خلوى" Daphnis
 "Chloe
 لونجينوس Longinos باللاتينية Longinus
 ٦٤٥-٦٤٧ "فى الأسلوب السامى" Peri
 hypseos ٦٤٣، ٦٤٥
 لويس عوض ٢٨٦
 ليبيا ٢٠٦، ٥٥٨، ٦١٦
 ليدو ماكث ٢٩٤
 ليديا Lydia ١٣٣، ١٤٣، ١٤٥، ١٤٦، ١٦٧،
 ١٧٨، ١٨١، ١٩٠، ١٩٧، ٢٢٤، ٤٧٣،
 ٤٨٢، ٦١١، ٦١٦، ٦٥٣
 ليساندروس Lysandros ٣٠٥، ٤١٧
 ليسبوس Lesbos ١٣٢، ١٧١، ١٧٣، ١٨٣،
 ١٩٣، ٢٣٤، ٤٠٣، ٥٣٤، ٦٦١، ٦٧٠
 ليستروجونيون Laistrygones ٤٧
 ليسنج Gotthold Eph. Lessing ٦٧٥
 ليسياس Lysias ٤٦٣، ٥٠٩، ٥١٠، ٥١٣،
 ٥١٦، ٦٢٩، ٦٤٠
 ليسيبوس Lysippos ٦٠٨
 ليسيستراتى Lysistrate ٤٠٢، ٤١١
 ليفيا Livia ٥٩٥
 ليفيوس لارينسيس P. Livius Larensis
 ٦٣٨
 ليكابيتوس Lykabyttos ٤٦٥، ٥٢٨
 ليكامبيس Lykambes ١٦١، ١٦٣، ١٦٧
 ليكورجوس Lykourgos ٢٧١، ٥١٥، ٥٣١
 "ضد ليوكراتيس" ٥١٥
 ليكوس Lykos ٣٦٣، ٣٦٤، ٣٨٦
 ليكوفرون من خاليس Lykophron ٥٤٢،
 ٥٤٤ "الكساندرا" ٥٤٣، ٥٤٤ "كاسندريا"
 Kassandreia ٥٤٣، ٥٤٤
 ليكيا Lykia ٨٥، ٨٧

لاكيدايمون Lakedaimon ١٩٧ وأنظر اسبرطة
 لاماخوس Lamachos ٤٠٤
 لامبروس Lampros ٣٠٣
 لامبيتو Lampeto ٤١١
 لايسوس Laios ٢٧١، ٢٧٩، ٣٢٩، ٣٣٥، ٣٦٠
 لطفى عبد الوهاب ٥٠٠
 اللغة الفريجية ٤٧٦
 اللغة اللاتينية ٤٦٤
 لوكانيا Lucania ٤٣٥
 لوكريتيوس Lucretius ١١١، ١١٣، ١١٦،
 ١٢٢، ٥٧٤ "فى طبيعة الأشياء" ١١١
 لوكيانوس Loukianos وباللاتينية
 Lucianus ١٤٣، ٥٨٤، ٥٨٥، ٦٠٧، ٦١٨،
 ٦٢٥، ٦٣٠-٦٣٧ "التهنئـم منـنـين"
 Kategoroumenos ٦٣٢، ٦٣٣، ٦٣٤،
 ٦٣٥ "التمثيل" Eikones ٦٣٤ "الإسكندر"
 ٦٣٤، ٦٣٥ "الدفـاع" Apologia
 "السفينة" Ploion ٦٣٣ "الفسرون" Drapetai
 ٦٣٣ "برجرينوس" Peregrinus ٦٣٣، ٦٣٤،
 ٦٣٥ "حوار الآفة" Theon dialogoi ٦٣٦،
 ٦٣٧ "حوار الموتى" Nekrikoi dialogoi
 "حيوات للبيع" Bion Praxis ٦٣٥ "خارون"
 Charon ٦٣٥ "ديمونساكس" Demonax ٦٣٢
 "ديونيـسوس" Dionysos ٦٣٤، ٦٣٥
 "زيوكسيس" Zeuxis ٦٣٤، ٦٣٥ "صيد ناد
 السمك" Halieus ٦٣٤ "عن المأجورين" Peri
 ton epi misthon synonton ٦٣٤ "فى
 الرقص" Peri Orcheseos ٦٣٤ "كيف ينبغي أن
 يكتب التاريخ" Pos dei Historian
 Syggraphein ٦٣٤، ٦٣٥ "مدح ذبابة" ٦٣٢
 "مينيـسوس" Menippus ٦٣٥ "نيجرينوس"
 Nigrinus ٦٣٢، ٦٣٥ "مسارمونيدس"
 Harmonides ٦٣٤ "مرفـسـل" ٦٣٤
 "هيرموتيموس" Hermotimus ٦٣٢، ٦٣٤
 لوكياليوس Lucillius ٥٩٥
 لوكيوس Lucius ٦٦٣
 لول G.L. Lawall ٥٥٩

ماكينه mechane ٢٦٤
 ماكيوس Maccius ٥٩٤
 مالايا ٥٨٥
 مانتيينيا Mantinea ٤٩٧، ٤٦٣
 مانداني ٤٨٣
 مانيثو المصري Manetho ٥٨١ "المصريات"
 Aigyptiaka ٥٨١
 مايرون Myron ٥٩٥
 مايكينايس Maecenas ١١٦
 مجيب = ممثل hypokrites ٢٤٠
 محارب ماراثون Marathonomaches ٢٥٠
 أنظر أيسخولوس
 محب لهوميروس philohomeros ٣٥٣
 مدرسة بطلميوس Ptolemaion ٥٣٠
 مدينة Polis ١٣٣، ٧٠
 مركيلباخ R.Merkelbach ٦٥٨
 المسرح الملحمي ٣٩٨
 مسرح ديونيسيوس ٢٩٠
 المسيح ٦٣٤
 مسينيا Messenia ١٤٦
 المشاؤون peripatetikoi ٤٦٥
 مصر Aegyptos ٢٠، ٢١، ٣٠، ٣١، ٣٦، ٣٩،
 ١٣٣، ١٥٠، ١٧٠، ١٧٥، ١٨١، ١٩٦،
 ٢١٧، ٢٧٣، ٣٧٤، ٣٧٥، ٤٢٢، ٤٦٠،
 ٤٧٣، ٤٧٤، ٤٧٦، ٤٧٧، ٤٨٠، ٤٨٢،
 ٤٨٥، ٥١٥، ٥٢٨، ٥٢٩، ٥٤٠، ٥٤٦،
 ٥٥٢، ٥٧٢، ٥٨١، ٥٨٣، ٥٨٤، ٥٩٠،
 ٥٩٢، ٥٩٧، ٥٩٨، ٦٠٠، ٦٠٢، ٦١٠،
 ٦١١، ٦٢٧، ٦٣٤، ٦٣٨، ٦٣٩، ٦٥٥،
 ٦٦٢، ٦٦٥، ٦٦٧، ٦٦٨، ٦٦٩، ٦٧٥، ٦٧٦
 مصر البطلمية ٥٧٨
 المصير Aisa ٢٩٦
 مقال عن الألعاب الرياضية peri gymnastikes ٦٢٢
 مقدونيا Makedonia ١٨٢، ٢٠٨، ٣٧٧،
 ٤٢١، ٤٥٦، ٤٦٥، ٤٦٦، ٥١٢، ٥١٥،
 ٥١٦، ٥١٧، ٥١٨، ٥٢٠، ٥٤٣، ٥٤٤

ليبيداس Lykidas ٥٦٥، ٥٦٧
 ليكيمنوس Lykymnos ٥٢٦
 ليكيون أو اللوكيون Lykeion ٤٦٥، ٥٢٩
 الليل (المة) Nux ١٢٢
 ليمنوس Lemnos ٦٣١، ٣٤٦، ٣٤٨، ٦١٦،
 ٦١٩
 لينايا (أعياء) Lenaia ٢٣١، ٢٤٢، ٤٠٣،
 ٤٠٤، ٤٠٦
 ليندوس Lindos ٢٠٣
 ليوبريبيس Leoprepes ١٩٩
 ليوستينيس Leosthenes ٣٠٦
 ليوكاس Leukas ١٧٣، ١٨٦
 ليوكترا (موقعة) Leuktra ٥٧٧
 ليوكيبى Leukippe ٦٦٨
 ليومينيس من كارميا Leomenes ٥٧٨
 ليونتينو Leontinoi ٥٠٣
 ليونيداس من تارنتم Leonidas ٥٩٤، ٥٥٢

(م)

ما بين النهرين ٥٤٠، ٥٩٧، ٥٩٨
 ماجنيسيا Magnesia ١٤٣
 ماراثون Marathon ١٩٩، ٢٣٩، ٢٥٠،
 ٢٥٢، ٢٥٦، ٣٠٣، ٣٦١، ٤٧٩، ٤٨١
 مارتياليس Martialis ٥٩٥، ٥٩٦
 مارسياس Marsyas ١٧٠، ٤٥٢
 ماركو بولو Marco Polo ٦٠١
 ماركيللوس Marcellus ٥٩٤
 مارلو (كريستوفر) Christopher Marlowe ٦٧٥
 ماريوس Marius ٦٠٩
 ماكاريا Makaria ٣٦١
 ماكبث Macbeth ٢٨٩، ٣٦٣
 ماكروبيوس Makrobios ٢٥٣
 ماكسيموس Maximus ٦٠٥
 ماكسيموس المصري Maximos Tyrios ٦١٢،
 ٦٣٠، ٦٥٣
 ماكيافيللي Niccolo Machiavelli ٤٩١

Memnon ٦٢٤
 مناندروس Menandros ٤٢١-٤٣٠، ٥٣٤، ٥٤٣، ٥٨١، ٦٣٩، ٦٥٤، ٤٢١ "الحليقة"
 Perikciromene ٤٢٢، ٤٢٥، ٤٢٣ "الحاش
 مرتين" Dis Exapaton ٤٢٣ "السيكويي"
 Sikyonios ٤٢٢، ٤٢٣ "الشح" Phasma
 ٤٢٣ "اللفظ" Dyskolos ٤٢٢، ٤٢٣، ٤٢٦،
 ٤٢٧، ٤٢٩ "الفلح" Georgos ٤٢٢
 "القرطاحي" Karchedonios ٤٢٣ "الكريه"
 Misoumenos ٤٢٢، ٤٢٣ "فتاة ساموس"
 Samia ٤٢٢، ٤٢٥، ٤٢٩، ٤٢٣
 theologeion ٢٦٤ منصة الآلهة
 Mnesiphelos ٥٠٢ منيسيفولوس
 Mnesilochos ٤١٢، ٤١٣ منيسيلوخوس
 Mnemosyne ٦٠، ١٢٤ منيموسيني
 مهرجانات أثينا ٤٢٥
 مهرجانات ديونيسوس الصغرى Ta mikra
 Dionysia ٢٢٨ وأنظر ديوبسيا
 مهرجانات ديونيسوس الكبرى Ta megala
 Dionysia ٣١٠، ٣٩٥ وأنظر ديوبسيا
 مهرجانات ديونيسوس بالمدينة ٢٤٦،
 ٢٧١، ٣٠٣ وأنظر ديوبسيا
 Mytilene ١٣٢، ١٨٠، ٤٠٣، ٥٩٤
 موتيليني
 G. Murray ٣٦٦ موري
 Mauretania ٥٩٤ موريتانيا
 Mousai ٦٠، ١٦٠، ١٧٣، ١٧٤ الموساي
 ٣١٦، ٥٢٨ وأنظر ربات الفنون "رسة الشعر"
 Mousa Paidike ١٧٣، ٥٩٥ العلمانية
 Mousaios ٣٢ موسايوس
 Moschios ٤٢٥ موسخيوس
 Moschion ٤٢٦ موسخيون
 موسيون (أي معبد ربات الفنون الموساي)
 Mouseion ١٦٠، ٥٣٦
 Mykenai ٣٣، ٣٤، ٣٥، ٣٦، ٤٤، ٥٥، ٥٩، ٦٠، ٦١، ٧٠، ٧٤، ٧٦، ٨٣، ٨٦،
 ١٠٠، ١٣٦، ١٦٨
 Molpe ٢٢٧ مولبي

٥٧٩، ٦٠٩، ٦٣٥
 المقدونية (الحرب) ٥٧٨
 مكتبة أرسطو ٥٢٨، ٥٣٠
 مكتبة الإسكندرية ١٨٢، ٥٢٥-٥٤١،
 ٥٨٦، ٥٩٠، ٦٧٤ مكتبة الإسكندرية الكبرى
 ٥٣٦
 مكتبة برجامون ٥٣٨، ٥٣٨
 ملاحم "رحلات العودة" Nostoi ١٠٣، ٢٦٧،
 ٢٨٨، ٣١٣، ٣٥٦
 ملانكوماس Melancomas ٦٢٣
 ملحمة "أغنية رولان" ٦٤
 ملحمة "الفينيقية" Phoenikika ٦٦٠،
 ٦٦٧، ٦٦٢
 ملحمة "نتر أويخاليا" Oichalias Halosis
 ١٠٣، ٣١٤
 ملحمة "فوكايا" Phokais ١٠٣
 ملحمة "الإبيجونوي" (الخلفاء) Epigonoi ١٠٣
 ملحمة "رحيل أمفياراروس" Amphiarau
 ١٠٣ exelasis
 ملحمة الأوديبية Oidipodeia ٢٦٨، ٣١٣،
 ٣٥٧، ١٠٣، ٢٥٣، ٢٧١
 ملحمة الأثيوبية Aithiopsis ١٠٣، ٣٤١،
 ٢٦٧، ٢٦٧ Mikra Ilias الملحمة الصغيرة
 ١٠٣، ٣٤٦، ٣٤١، ٣٥٦، ٣١٢
 ملحمة التيليجونية Telegoneia ١٠٣
 ملحمة الجيريونية Geryoneia ١٩٦
 ملحمة الحرافيش ٥٢ وأنظر نجيب محموط
 ملحمة الطيبية Thebais ١٠٣، ٢٦٨، ٣١٤،
 ٣٥٧
 ملحمة تدمير طروادة ١٠٣
 ملحمة القبرصية Kypria ١٠٣، ١٠٤، ٣١٢،
 ٢٦٧، ٣٥٦
 ملياجروس Meleagros ٢١٧، ٣١٥، ٥٥٢،
 ٥٥٩، ٥٩٣ "أنولوجيا" ٥٥٢ "إكليل"
 ٥٩٣ "الأنولوجيا الإغريقية" ٥٩٣، ٥٩٥،
 ٥٩٦
 ممفيس Memphis ٦٦٩

ميلوس Melos ٣٧٢، ٤٠٩، ٤٧١، ٤٩٥
 ميليتوس Miletos ١٣٣، ٢٤٧، ٤٣٤، ٤٧١،
 ٤٨٤، ٥٨١، ٦٦٢
 ميليتي Melite ٦٦٨
 مينيرموس Minnermos ١٤١، ١٤٢، ١٤٤
 ١٤٦، ١٥١، ١٦٠، ٤٣٣
 ميموس Mimos ٥٧١، ٥٧٢، ٥٧٣، ٥٧٤
 ٥٩٣ ميمية بكائية الذراء ٥٧٢
 ميمموس C. Memmius ١١٦
 مينالكاس Menalkas ٥٦٤
 مينتور Mentor ٥١
 مينتيس Mentis ٦٣
 مينون Menon ٤٥٢
 المينوية (الحضارة) نسبة إلى Minos ٣٠،
 ٣٦، ١٣٥، ١٣٦
 مينويكيوس Menoikeus ٣٧٦
 مينيبوس من جادارا Menippus ٥٨٥، ٦٣٣
 مينيكليديس Menekleides ٣٠٦
 مينيلائوس Menelaos ٤٠، ٤٦، ٤٩، ٧١
 ٨٨، ٢٨٧، ٢٩٣، ٣٢٢، ٣٧١، ٣٧٤، ٣٧٦
 ٣٨٦

(ن)

نابلي Neapolis ٣٢، ١١٠، ٥٨٩، ٦٢٣
 نازك الملائكة ٦٧٨
 ناكسوس Naxos ١٦٢، ٢٣١، ٢٣٣
 نانو Nanno ١٤٦
 ناسيكا Nausikaa ٤٦، ٥٦، ٧٢، ٥٦٣
 نجيب - محفوظ "أولاد حارتنا" ٥٢
 النحت Glyptike ٦٣٢
 النحت الهيكلية ٥٦٠
 نزار قباني ٦٧٨
 النشيد البطولي ١٩٠
 نكتار Nektar ٨٤، ٦٣٦
 النهار Hemera ١٢٢
 النهر الأشوري ٥٤٨
 النهضة المصرية ٦٧٧

مولوسوس Molossos ٣٧١
 موليخوس Molyvos (Molybos) ١٩٣
 موليير Molière ٢٦٥، ٤٢١، ٤٢٧، ٦٧٥
 مونتاني Montagne ٦٠٦
 مونجو Mongo ٩٨
 مويندو Mwindo ٩٧، ٩٨
 ميتون Meton ٤٠٩
 ميتيللوس المقدوني Metellus Macedonicus
 ٦٠٨
 ميتيوخوس وبارثينوبى (رواية)
 "Metiochus kai Parthenope" ٦٥٩، ٦٦١
 ميستريدياتيس Mithridates ٥٨٠، ٦١٠،
 ٦٦٤، ٦١١
 ميثي Methe ٢٢٧
 ميثيما Methymna ١٩٣
 ميغابيزوس Megabazos ٤٧٦
 ميجارا Megara ١٤٨، ١٤٩، ١٥١، ١٥٢،
 ٢٤٠، ٣٥٤، ٣٦٢، ٣٦٦، ٦١١
 ميجاستنيس Megasthenes ٥٨٣
 ميغاكليس Megakles ٢٠٧
 ميجالوستراتا Megalostrata ١٩١
 ميجيستياس Megistias ٢٠٢
 ميديا Medeia ٦٤، ٧٩، ١٣٣، ٣٢٧، ٥٥٨،
 ٥٥٩، ٥٦٢، ٥٦٣
 ميديلوس Midylos ٢١٦
 الميديون Medes ٢٥٦
 ميرسيلوس Myrsilos ١٨١
 ميرميدونيون Myrmidones ٤٤
 ميريوي Meroe ٦٧٠
 ميسوميديس Mesomedes ٥٩٦
 ميسيا Mysia ٦٢٦، ٤٦٥
 ميسينية Messenia ٣٢، ١٥٤، ٥٧١، ٦١١
 ميلانثيوس Melanthios ٦٧
 ميلانخروس Melanchros ١٨١
 ميلتون John Milton ٦٤، ٦٥، ٢٨٦، ٣٨٧
 "ساتان" ٢٨٦ "الفرديوس المفقود" ٦٤، ٦٥، ٢٨٦
 ميلتياديس Miltiades ٤٧٩، ٤٨٧

نيلايوس من سكبيسيس Nileus ٩٢ ، ٥٣٠
 نيمفيس Nymphis ٥٧٧
 نيميا Nemea ٢١٦ ، ٢١٥
 نيميسيس Nemesis ٨٥ ، ٥٩٦ وأنظر هيريس
 نينوس Ninus (رواية) ٦٥٩ ، ٦٦١ ، ٦٥٨
 نينوى Nineveh ٦٢١
 نيوبتوليموس Neoptolemos ٣٢٤ ، ٣٤٧ ،
 ٣٦٠ ، ٣٧١
 نيوبولى Neoboule ١٦١ ، ١٦٢ ، ١٦٣
 نيوبى Niobe ٨٢

(-٥)

هابروتونون Habrotonon ٤٢٤
 هابروكوميس Habrokomes ٦٦٦
 هاجيسخورا Hagesichora ١٩٠ ، ١٩١
 هادريانوثيراى Hadrianutherae ٦٢٦
 هادريانوس Hadrianus ٥٩٥ ، ٥٩٦ ، ٦٠٢ ،
 ٦٠٨
 هادييس Hades ١٥٨ ، ١٥٩ ، ٣٦٢ ، ٣٦٣ ،
 ٣٦٥ ، ٤١٣ ، ٦٣١
 هارموديوس Harmodios ١٣٣
 هارمونيا Harmonia ١٠٥ ، ٢١١
 هاليارتوس Haliartos ٤١٧
 هاليكارناسوس Halikarnassos (بودروم)
 ٥٥٠ ، ٥٧٣ ، ٦٤١ (Bodrum)
 هاملت Hamlet ٣٦٣
 هانيبال Hannibal ٥٧٩ ، ٦١٠
 هايمون Haimon ٣٣٩
 هرقل Herakles باللاتينية ١٩٠ ،
 ١٩٥ ، ١٩٦ ، ١٩٧ ، ٢١٠ ، ٢١٤ ، ٢١٧ ،
 ٢١٨ ، ٢٨٤ ، ٣٠٥ ، ٣٤٣ ، ٣٤٤ ، ٣٤٦ ،
 ٣٤٧ ، ٣٤٨ ، ٣٥٢ ، ٣٦٠ ، ٣٦١ ، ٣٦٣ ،
 ٣٦٤ ، ٤١٠ ، ٤٧٨ ، ٥٥٩ ، ٥٦٦ "أسطورة"
 هرقل ٢٦٩ ، ٣١٤ ، ٣٥٧
 هرميس Hermes ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ١٠٤ ، ١٨٠ ،
 ٢٦٠ ، ٢٧٩ ، ٤٠٨ ، ٤١٩ ، ٥٥٦ ، ٦٥٣ ،
 ٥٠٧ ، ٦٥٥ (أنظر الهرماي)

نوباكتوس Naupaktos ٥٧٥
 النوبة ٦٠١
 نوتربولوس J.A. Notopulos ٩٦
 نورث (توماس) Sir Thomas North ٦٠٦
 نورود G. Norwood ٣٦٥ ، ٣٦٦
 نوكراتيس Naukratis ٦١٩ ، ٥٢٧ ، ٦٣٨
 وأنظر كوم جيفة
 نولوس Nonnus من بانوبوليس (= Panopolis
 أحيى) ٥٩٢
 نيابوليس Neapolis ٥٨٩ أنظر نابلى
 نياركوس Nearchos ٥٧٦
 نيانجا Nyanga ٩٨
 نيجرينوس (جايوس أفيدىوس) C.Avidius
 ٦٠٨ Nigrinus
 نيرفا (كوكيوس) Cocceius Nerva ٦٢٣ ،
 ٦٢٤
 نيرون Nero ٥٩٤ ، ٥٩٥
 نيريوس Nireus ٦٦٥
 نيسا Nysa ٢٣٣ ، ٥٩٨
 نيستور Nestor ٤٦ ، ٩٢ ، ١١٠ ، ٥١٠
 نيسوس Nessos ٣٥٢
 نيكاندروس من كولوفون Nikandros ٥٤٤
 نيكايا Nicaea ٦١٤
 نيكوبوليس Nikopolis ٦٠٧
 نيكوستراتوس Nikostratos ٦٥٦ "الخراديت
 العشر" decamythia ٦٥٦
 نيكوستراتى Nikostrate ٣٠٦
 نيكوكراتيس Nikokrates ٥٢٧
 نيكولاوس الدمشقى Nikolaos ٥٨٠ ، ٦١٠ ،
 ٥٩٩
 نيكوميديا Nicomedia ٦٠٧
 نيكياس Nikias ٣٠٤ ، ٤٠٤ ، ٤٥٤ ، ٤٩٠ ،
 ٤٩٤
 نيكيتيس الأزميرى Niketes Smyrnaeus
 ٥٩٥
 نيكيراتوس Nikeratos ٤٢٥ ، ٤٢٩
 النيل ٤٧٣ ، ٤٧٤

Odyssea ٢٨، ٣٠، ٣٩، ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٥، ٥١، ٥٢، ٥٣، ٥٤، ٥٩، ٦٣، ٦٨، ٦٩، ٧٠، ٧١، ٧٢، ٧٨، ٨٠، ٨٧، ٨٩، ٩١، ٩٣، ٩٤، ٩٥، ٩٦، ٩٧، ٩٨، ١٠٣، ١١٢، ١٣٦، ١٣٧، ١٤٦، ٢٦٧، ٢٨٧، ٥٠١، ٥٦١، ٥٦٣، ٦٣٦، ٦٤٣، ٦٥٨، ٦٧٤ أوديسيا الاسم ص ٤٥ هامش ١٦

هوميروس التراجيديا (سوفوكليس) ٣٥٤
"مارجيتيس Margites" ١٥٩

هوليسستوس Honestus ٥٩٤

هيپاتيا Hypatia ١٢٤

هيبارخوس من نيكايا Hipparchos ١٣٢
١٨٥، ١٩٩، ٥٨٦

الهيبربوريون Hyperboreoi ٤٧٢، ٥٨٤

هيبربولوس Hyperboulos ٥٠٩

هيبرمنيسترا Hyperm(n)estra ٢٧٣

هيبروس Hebros ١٨٢

هيبريديس Hypereides ٤٣١، ٥١٥

هيبريس Hybris ٨٥، ١٥١، ٢٢٦، ٢٧٧، ٤٨٠، ٤٨٣

هيپودروموس Hippodromos ٦١٩

هيپورخيما Hyporchema ١٣٧، ١٩٠، ٢١٩

هيپوس Hippos ٢٥، ١٢٣

هيپوكوون Hippokoon ١٩٠، ١٩١

هيپوكراتيس (أبقراط) Hippokrates ٤٣٨، ٤٨٩، ٥٣٣، ٦١٦

هيپوليتوس Hippolytos ٣٦٩، ٦٦٥ وأنظر
يوربيديس

هيپوناكس الإفيسي Hipponax ١٦٦، ١٦٧

هيبياس Hippias ١٣٣، ٤٤٢

هيجم A.E. Haigh ٢٢٩، ٢٥٨، ٢٨٢، ٢٨٣

هيجيسياس من ماجنيسيا Hegesias ٥٧٥

هيرا Hera ٢٥، ٤٣، ٧٥، ٨٢، ٨٣، ٢١٠، ٣٨٢

الهرماي Hermai ٤٠٨، ٥٠٨

هرميوني Hermione ٣٦٠

الهند ٢٣٣، ٤٧٢، ٤٧٦، ٥١٢، ٥٩٧، ٥٩٨

٦٠١، ٦٤٨، ٥٨٣، ٢٢٥، ٥٧٢

هوراتيوس Horatius ١٤١، ١٧٥، ٢٤٢، ٥٤٩، ٦٠٤

هول (جوزيف) Joseph Hall ٥٣٤ "شخصيات
الفصائل والردائل" ٥٣٤

هولاس Hylas ٥٦١، ٥٦٦

هولاند (فيليمون) Philemon Holland ٦٠٦

هوميروس Homeros ١٥، ٢٠، ٢١، ٢٢، ٢٧-
١٠٧، ١٠٨، ١٠٩، ١١١، ١١٣، ١١٤، ١١٥، ١١٦، ١٤٨، ١١٨، ١١٩، ١٢٠، ١٢٤، ١٢٦، ١٢٧، ١٣٦، ١٣٧، ١٣٨، ١٤٥، ١٤٧، ١٤٩، ١٥٤، ١٥٧، ١٥٩، ١٦٠، ١٦٣، ١٦٤، ١٦٥، ١٦٦، ١٦٨، ١٧٢، ١٧٣، ١٨٢، ١٨٧، ١٩٢، ١٩٥، ١٩٧، ٢١٤، ٢١٣، ٢٢٤، ٢٤٦، ٢٧٠، ٢٨٤، ٢٨٧، ٢٩٢، ٢٩٦، ٣٠٠، ٣٠٥، ٣٢٦، ٣٤٤، ٣٥٣، ٣٧٣، ٤٣٣، ٤٤٢، ٤٥٢، ٤٥٤، ٤٧٣، ٤٧٩، ٤٨٣، ٤٨٤، ٥٠٠، ٥٠١، ٥٢٦، ٥٢٧، ٥٢٨، ٥٣٣، ٥٣٤، ٥٣٥، ٥٣٦، ٥٣٧، ٥٣٨، ٥٤١، ٥٥٩، ٥٦١، ٥٦٣، ٥٧٤، ٥٩٠، ٦٠٠، ٦٠٨، ٦١١، ٦١٣، ٦٢٢، ٦٢٤، ٦٢٦، ٦٣٦، ٦٤٥، ٦٤٦، ٦٥٤، ٦٥٥، ٦٥٨، ٦٦٥، ٦٧٣، ٦٧٤ "أنباء هوميروس"
Homeridai ١٠٣ "أغنية لينوس" ١٣٧
"الأنشيد الهومرية" Hymnoi ١٠٤ إلى ديمتر
١٠٥ إلى أفروديتي ١٠٥ "الإلياذة" Ilias ٢٨، ٣٠، ٣٦، ٣٩، ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٤، ٤٥، ٥١، ٥٢، ٥٣، ٥٥، ٥٨، ١٠٤، ١٠٤، ٢٦٧، ٣١٢، ٣٥٦، ٦٣، ٦٣، ٦٥، ٦٨، ٦٩، ٧٠، ٧١، ٧٦، ٧٨، ٧٩، ٨٠، ٨٤، ٩٤، ٩٥، ٩٦، ٩٧، ٩٨، ١٠٣، ١١٢، ١١٦، ١٣٦، ١٣٧، ١٤٥، ١٤٨، ١٨٧، ١٩٥، ٢٤٦، ٢٦٦، ٤٧٨، ٥٠٠، ٥٠١، ٦٤٦، ٦٧٤ "الأوديسيا"

هيسستيا Hestia ٥٥٥
 هيسستيايوس Hestaios ٤٨٤
 هيسسودوس Hesiodos ٣١، ١٠٨-١٢٨، ١٦٠، ١٦٤، ١٦٦، ١٩٦، ٢٠٥، ٢١٤، ٢٥٠، ٢٦٢، ٢٩٤، ٢٩٦، ٤٣٣، ٤٧١، ٤٧٢، ٥٣٦، ٥٦٠، ٦٥٤، ٦٥٥، ٦٧٤، ٦٧٥
 "أنساب الآلهة" Theogonia ٣١، ١١١، ١١٣، ١٢٨، ٤٧٢، ٥٣٦ "الأعمال والأيام" Erga
 Kai Hemerai ١١١، ١١٢، ١١٣-١٢٢، ١٢٨ "النباتات" Heorai ١٢٥، ١٢٦، ١٢٧
 "درع هرقل" Herakleous Aspis ١٢٦ قائمة
 النساء Gynaikon Katalogos ١٢٧
 هيفايستوس Hephaistos ٤٤، ٧٥، ٨٢، ١١٨، ١٢٦، ١٨٠، ٢٨٣، ٥٥٦، ٦٣٦
 هيكابي Hekabe ٧٢، ٣٧٢، ٣٨١، ٣٨٢
 هيكاتايوس من أبديرا Hekataios ٤٧٢
 "دورة حول الأرض" ٥٨١، ٥٨٤، ٥٩٧
 Periodos Ges ٤٧٢ "عصر الأنطال"
 Herologia ٤٧٢
 هيكاتايوس من ميليتوس Hekataios ٤٧٢
 هيكاتي Hekate ١٢٥، ٥٦٨
 هيكاتور Hektos ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٥٣، ٥٨، ٦١، ٦٢، ٦٣، ٦٨، ٦٩، ٧١، ٧٦، ٧٨، ٨٨
 ١٣٧، ١٥٥، ١٧٥، ٣٧٠
 هيلاس Hellas ٩٠، ٣٧١، ٤٤٠ هيلادي ١٣٦
 هيلانيسنتي ٦٥، ١٧٣، ٢٠٥، ٣٨٥، ٣٩٠، ٥٢٧، ٥٤٠، ٥٤١، ٥٤٥، ٥٤٦، ٥٤٧، ٥٤٨، ٥٤٩، ٥٥٩، ٥٧٥، ٥٧٦، ٥٨١، ٥٨٣، ٥٨٤، ٥٨٥، ٥٨٩، ٥٩٢، ٥٩٣، ٥٩٤، ٥٩٥، ٦٠١، ٦١٩، ٦٢٥، ٦٥٧
 ٥٥١
 هيليكون Helikon ٢٥، ١١٦، ١٢٣، ١٦٠، ١٩٨، ٢٠٥، ٢٥٠، ٥٥٦، ٥٩٤
 هيليني Helene ٤٠، ٤٩، ٦٩، ٧٠، ٧٨، ٨٨، ٨٩، ١٩٦، ٢٩٣، ٣٥٩، ٣٧١، ٣٧٥، ٣٧٦
 ٤٨١، ٥٦٦، أصل الإسم ٧١ حاشية ٢٢
 هيليوبوليس Heliopolis ٥٨١

هيرابوليس Hierapolis ٦١٩
 هيراكليا البونطية Herakleia ٥٧٧
 هيراكليتوس الإفيسي Herakleitos ٢٧، ٥٢٣، ٥٥١، ٦٣١، ٤٣٧
 هيرماجوراس من تيميوس Hermagoras ٥٧٦
 هيرمياس Hermias ٤٦٥
 هيرميبوس من أزمير Hermippos ٥٨٣
 هيرميسياناكس من ساموس Hermesianax ٥٤٢
 هيرميوني Hermione ٢٠٦، ٣٧١، ٣٧٦، ٣٨٣
 هيروداس أو هيرودنداس Hero(n)das ٥٤٢، ٥٧٣، ٥٧٢
 هيرودوتوس Herodotos ١٥، ٢٧، ٦٠، ١٧٥، ١٩٢، ١٩٣، ١٩٤، ٢٣٤، ٤٧٢، ٤٧٣-٤٨٦، ٤٨٧، ٤٨٩، ٤٩١، ٤٩٣، ٤٩٦، ٥٠١، ٥٠٢، ٦٠٠، ٦٠١، ٦١٢، ٦١٥، ٦٤٠، ٦٥٨ "أبى التاريخ" pater historiae ٤٧٣
 هيرودوروس من سوسا Herodoros ٥٤٠
 هيروديانوس Herodianos (الصوري) ٦١٣
 "تاريخ الامبراطورية بعد ماركوس" Tes meta Markon Basileias historiai ٦١٣
 هيروديس أتيكوس Herodes Attikos ٦١٤، ٦١٩، ٦٢٧، ٦٢١
 هيروديس الكبير Herodes ٥٨٠
 هيروديكوس من بابيلون Herodikos ٥٤٠
 هيروفيلوس Herophilos ٥٨٦
 هيرون Hieron ١٩٩، ٢٠٦، ٢٠٩، ٢١١، ٢١٦، ٢١٨، ٢٥٢، ٢٥٣، ٢٥٤
 هيرونيوموس من كارديا Hieronymos ٥٧٨، ٥٨١، ٥٨٢
 هيرويكوس Heroikos ٦٢٢
 هيسنوريا historia ٤٧١

٥١٥، ٥٢٧، ٥٤٢، ٥٨٣، ٦١٧، ٦٤٧ أبناء
 هرقل Herakleidai ٣٦١، ٣٥٨ "أرحيلاؤس"
 Archelaos ٣٥٨ "ألكسندروس"
 Alexandros ٣٥٦ "ألكميني" Alkmene ٣٥٧
 "ألكميون عبر سوفيس" Alkmeon ho dia
 Psophidos ٣٥٧ "ألكميون عبر كورشة"
 Alkmeon ho dia Korinthou ٣٥٧
 "ألكيستيس" Alkestis ٣٥٥، ٣٦٠، ٣٥٨
 "ألوبي (أو كيركيون)" Alope Kerkyon ٣٥٨
 "أنتيغوني" Antigone ٣٥٧ "أنيوبى" Antiope
 ٣٥٨ "أندرومماخي" Andromache ١٤٢،
 ٣١٣، ٣٦٠، ٣٧٠، ٣٧٢، ٣٨٣ "أهمل"
 Skyrrioi ٣٥٦ "أوتوليكوس (ساتيرية)"
 Autolykos Satyrikos ٣٥٨ "أوجى" Auge
 ٣٥٨ "أوديب" Oidipous ٣٥٧ "أوريستيس"
 Orestes ٣٥٧، ٣٦٠، ٣٧٦ "أوينوماؤس"
 Oinomaos ٣٥٧ "أيجيوس" Aigeus ٣٥٨
 "أيولوس" Aiolos ٣٥٨ "إريخثيوس"
 Erechtheus ٣٥٨ "إفيجينيا بين التاورين"
 Iphigeneia en Taurois ٣٥٧، ٣٦٠، ٣٦١
 ٣٧٣، ٣٨٠، ٣٨١، ٥٧٢ "إفيجينيا فى أوليس"
 Iphigeneia en Aulidi ٣٥٦، ٣٧٣، ٣٧٧
 ٣٨٣ "إليكترا" Elektra ٣٤٤، ٣٤٨، ٣٥٣
 ٣٧٥ "إينو" Ino ٣٥٧ "إيون" Ion ٣٦٠
 ٣٥٨، ٣٧٤، ٤٤٨، ٤٥٤، ٥٣٣ "بالاميديس"
 Palamedes ٣٥٦ "بروتيسيلأوس"
 Protesilaos ٣٥٦ "بليسيس" Pleisthenes
 ٣٥٧ "بنات يليوس" Peliades ٣٥٧ "بات"
 Temenidai ٣٥٨ "بات دناؤس"
 Danai ٣٥٧ "بوزيريس (ساتيرية)" Bousiris
 Satyrikos ٣٥٧ "بيرثوس" Peirithous ٣٥٨
 "بيلليروفونتييس" Bellerophontes ٣٥٨
 "تيليفوس" Telephos ٣٥٦ "تيمينوس"
 Temenos ٣٥٨ "تييسس" Tennes ٣٥٩
 "ثيريستاي (ساتيرية)" Theristai Satyroi ٣٥٨
 "ثيسيس" Thyestes ٣٥٧ "ثيسوس" Theseus
 ٣٥٨ "جلاركوس (بوليثيدوس)" Glaukos

٦٦١، ٦٦٩، ٦٧٠ Heliodoros
 "الإثيوبية" Aethiopika ٦٦٠، ٦٦١ "الرواية"
 الإثيوبية حول ثيساجينيس وخاريكليسا"
 Althiopika ta peri Theagenen kai
 Charikleian ٦٦٩ هيلودوروس
 Theodosios ٦٧٠

٤٨، ٣٦٨، ٦٦٦، ٦٧٠ Helios

٥٨٤ هيمالايا

١٩٤ Himera هيميرا

١٣٧ Hymenaios هيميناوس

(و)

واحة سبوة ٤٧٧

٢٨٣ M.L. West ويست

٥٧٣ Iambos الوزن الإيامبي

٣٣، ٤٢، ٩٦ Hexametron الوزن السداسي

١٠٠، ١٠١، ١٠٢، ١١٠، ١١٢، ١١٣

١٢٧، ١٤٠، ١٩٢، ٤٣٣، ٤٣٦، ٤٣٧

٥٤٥، ٥٤٧، ٥٥٤، ٥٩٢

(ز)

١٢٥ Iapetos يابيتوس

٥٦٣، ٥٦٢، ٥٦١، ٥٥٩، ٣٦٨ Iason ياسون

٦٦٧، ٦٦١ Iamblichos يامبليخوس

٢٢ يحيى عبد الله

٥٤٣، ٣٢١، ٢٣٩، ١١٦ Eubolia يوبويا

٥٥٧

٥٢٧ Euthydemos يوثيديموس

٥٤٤، ٤٦٧ Eudoxos يودوكسوس

١٩٥ Europa باللاتينية أوروبا

١٤٢، ٧٩، ١٥ Euripides^(*) يوريبيديس

١٩٣، ١٩٦، ٢٢٤، ٢٢٩، ٢٣٣، ٢٣٦

٢٤٨، ٢٤٩، ٢٦٠، ٢٦١، ٢٧٢، ٢٨٢

٢٩٣، ٣٠١، ٣٠٢، ٣٠٧، ٣٢٥، ٣٢٧

٣٢٨، ٣٣٤، ٣٣٩، ٣٤١، ٣٤٣، ٣٤٥

٣٤٦، ٣٤٧، ٣٤٨، ٣٥٤-٣٨٨، ٣٩٤

٣٩٦، ٤٠٢، ٤٠٤، ٤١٢، ٤١٣، ٤٤٢

Archaeologia ٥٨٠ "عس اخرب اليهودية"
 ٥٨٠ peri ton Ioudaikon polemon
 Euphorion ٢٥٦، ٢٤٩ يوفوريون
 Iophon ٣٠٦ يوفون
 Iokaste ٣٧٦، ٣٣٥ يوكاستي
 Iolaos ٣٦١ يولاؤس
 Iole ٣٥٢ يولي
 Iulia Domna ٦٢١، ٦٢٠، ٦١٩ يوليا دومنا
 ٦٢٢
 Iulianos ٦٥٧ يوليانوس
 Iulis ١٩٩ يوليس
 Iulius Africanus ٥٨٢ يوليوس أفريكانوس
 C. Iulius Caesar ٣٦٣ يوليوس قيصر
 ٥٩٧، ٥٩٤، ٥٨٠، ٥٣٨، ٥٣٥، ٤٦٤
 ٦٠٠، ٥٩٨
 Eumaios ٦٧، ٥٠، ٤٩ يومايوس
 Iousephos kaj Asenath ٦٥٩ يوسف وأسينات
 (روا) ٦٥٩
 Iolaos ٦٦٣، ٦٥٩ يولاؤس

Polyidos ٣٥٨ "حريسيسوس" Chrysippos
 Epigonoi ٣٥٧ "الحلفاء" ديكتييس
 Diktys ٣٥٧ "رادامانثيس" Rhadamanthys
 Stheneboia ٣٥٩ "سنيبوي" سكيرون
 Skiron ٣٥٨ (ساتيرية) Satyrikos
 Sisyphos Satyrikos "سيسيفوس (ساتيرية)"
 Syleus Satyrikos "سيلوس (ساتيرية)" ٣٥٩
 Troades ٣٥٩، ٣٧٢ "الظرواديات" ٣٨١، ٣٨٣
 "عائدات ساكحوس (الأكحيات)"
 Bakchai ٢٢٤، ٢٢٩، ٢٣٣، ٢٣٦، ٣٥٧
 Phaithon ٣٢٤، ٣٧٧ "فـاـيثون" ٣٥٩
 Phrixos (a) ٣٥٧ "فريكسوس" "فريكسوس"
 Phrixos (b) ٣٥٧ "فريكس" Phoinix
 Phoinissai ٢٤٧، ٢٤٨ "الفينيقيات" ٢٨٢، ٢٥٧، ٣٥٩، ٣٧٥
 "كـاـدوس" ٣٥٨ Kadmos "الكريتيات" ٣٥٧
 Kretes ٣٥٨ "كريسوفونتيس" "الكريتيون"
 Kresphontes ٣٥٨ "كيلوبيس (ساتيرية)"
 Kyklops Satyrikos ٣٥٧ "لامبا" Lamia
 Likymnios ٣٥٨ "ليكمينوس" "مديا"
 Medeia ٣٥٧، ٣٤٣، ٣٦٨، ٣٨٤، ٣٨٦
 Melanippe Desmotis ٣٨٧ "ميلاببي مقيدة"
 Herakles Mainomenos ٣٦٢، ٣٦٤، ٣٦٥، ٣٦٦، ٣٦٧، ٣٦٨
 ٣٨٦، ٣٥٨ "هيسيبيلي" Hypsipyle ٣٥٧
 Hippolytos Stephanias "هيبوليتوس المتوح"
 ٣٤٣، ٣٥٨، ٣٦٩، ٣٨٧ "هيبوليتوس المغطى"
 Hippolytos Kalyptomenos ٣٥٨ "هيكابي"
 Hekabe ٣٧٠ "هيلبي" Helene ١٩٥، ١٩٦
 ٣٥٩، ٣٧٤، ٣٧٥، ٣٨٦، ٥١٢ "يوريسثيوس"

(ساتيرية) Eurystheus Satyrikos ٣٥٧

Eurystheus ٣٦١ يوريسثيوس

Eurykleia ٥٠، ٦٧، ٨٨ يوريكليا

٦٦٢، ٦٦١ يوسف

Eusebius ٦١٢ يوسيبوس

Flavius Iosephus (فلافـيـوس) يوسيفوس

Ioudaïke ٥٨٠ "الأتسار اليهودية"

Classical Encyclopaedia

II

**Ancient Greek Literature
A Human and Universal Legacy**

by

Ahmed Etman

Professor of Classics and Comparative Literature

Faculty of Arts - Cairo University

Third Edition

Cairo 2001

**Classical Encyclopaedia
II
Ancient Greek Literature
A Human and Universal
Legacy**

Summary

Greek Literature discovered and developed some literary genres, and it made them so artistically and esthetically mature that some critics consider any change in this Greek standard a kind of deterioration. They refer to the epics of Homer and the tragedies of Sophocles as examples.

Obviously Greek Literature was almost wholly preoccupied in the essential human issues. This means that it addresses every humanbeing, everywhere and in any time. Thus it wins immortality and universality. The main essential human issues in Greek literature can be simply exemplified in the cosmological order including the relations between men and gods, earth and heaven. Greek literary works were deeply involved in issues such as justice and future as well as the nature and function of arts. It goes without saying that these issues, dealt with in Greek Literature about thirty centuries ago, are still discussed in our contemporary life i.e. in the beginnings of the Twenty First Century.

From the beginnings of Literary production Greeks were interested in the problem of inherited tradition. Homer himself was preceded by traditional oral epic singers. He, depending on this wealthy tradition, composed his two Epics, the "*Iliad*" and

"Odyssey". This oral tradition itself had oriental origins which entered Greek oral tradition through close contacts with Asia Minor, Cyprus, Crete etc. Anyhow Homer gave the first model how to deal with the inherited tradition. This Homeric model was highly praised and recommended by the other Greek (and World) poets and critics. Homer himself became for the next generations a tradition by which Greek poets were inspired. Hesiod the founder of didactic poetry was inspired by Homer and he even adopted his verses, the hexameters. Lyric poets and dramatists followed the same way. Aeschylus is related to have said "My plays are nothing but the small remnant morsels of Homeric luxurious banquet".

Aristophanes continued to discuss this issue, the conflict between tradition and modernism or innovation, in his comedies, e.g. "Frogs" and "Clouds". Later in Alexandria the same issue developed into a literary battle between Apollonius Rhodius, the traditionalist and Callimachus the champion of modernism. Theocritus their colleague adopted a compromising technique in his pastoral poems. Under the Roman Empire the Greek men of letters continued this traditional dialogue. At that time – after the conquests of Alexander the Great and the Hellenistic experience – the Greeks were more open-minded towards the Other or the "Barbarians". And so the results were valuable, among which is the birth of Greek Novel as a mixture of oriental, particularly Egyptian, elements and traditional Greek artistic technique.

In modern times it has already been well - established to deal with Greek Literature as a Human and Universal Legacy. This Greek model was restored and very fruitfully utilized during the European Renaissance beginning from Italy to other European countries. New Classicism, like Renaissance as a whole, was born in Italy, but it grew and it was highly matured and elaborated in France, England and Germany. Here we can only mention some names of the Renaissance pioneers. From Italy we refer to Betrarca, Boccacio, Dante, Scaliger, Il Cinthio. From France we mention here few names e.g. Etiènne Jodelle, Robert Garnier, Boileau, Corneille, Racine and Molière. From England the names of Thomas Kid, Cristopher Marlowe, Ben Jonson and Shakespeare cannot be neglected. From Germany it is enough to mention Gottsched, Lessing, Schiller, Goethe and (the Dutch) Erasmus.

Through the efforts of these Pioneers, and many others, Greek (and Latin) texts were revised, edited translated, commented and published. Many literary pieces were written on the model of the Greek (and Latin) masterpieces. Greek myths became the main spring of inspiration for the writers, painters and musicians. The revival of Classical Tradition was an essential ingredient of the Renaissance mentality. And so we can say that Modern Western Civilisation is based, from its spiritual side, on the Restored Classics.

Noteworthy is that the Arab World is closely connected with Greek Legacy. Ancient Egypt and the Orient influenced the Greek Civilisation in many fields e.g. the alphabets, mythology, architecture, medicine etc. In this way the Greek sources became essential to understand the Egyptian and Oriental ancient traditions. One example is enough here, i.e. the myth of Isis cannot be fully understood without the Graeco – Roman Sources especially the treatise of Plutarch "*On Isis and Osiris*". This treatise is still indispensable for any Egyptologist .

On the other side Arab Muslims, translated the main writings of the Greeks into Arabic including Plato, Aristotle, Plotinus and Galenus. These Arabic versions were translated into Latin in Andalusia, Sicily and southern Italy. These translations played a great role in the European Revival of the Classics (or Humanism) and in the Renaissance as a whole.

In this way we can understand the efforts of the pioneers in Egyptian Modern Renaissance. e.g. Rifa'a Rafie El Tahtawi, Ahmed Lutfy El Sayed, Taha Hussein, Ahmed Shawqi and Tewfiq El Hakim. All of them stressed the importance of Classical scholarship for modern Arab Renaissance. All of them, however, got their knowledge of the Classics through this or that modern European Language and not directly through Greek (or Latin). Now after the foundation of Classical Departments in Cairo University and the other Egyptian Universities the contact of Arab

culture with the Classics became direct and well established.

In the same time these contacts with Greek Literature from Ancient times till nowadays are widely reflected in Modern Arab Literature. In Arab Theatre for example we have no less than four pieces dealing with the so-called "Arab Oedipus". In poetry we have Apollo School poets such as, Abu El Quasem El Shaby, Aly Mahmoud Taha, Abu Shady, Nazek El Malaïaka. Also the poems of El Sayab, El Baiati, Adonis, Salah Abd El Sabour and Nazar Qabany are full of Greek symbolic myths especially Prometheus, the "Fire Stealer". Greek myths in modern Arab poetry are closely connected with the idea of Innovation, Revival or in one word Renaissance. This phenomenon in modern Arab Literature requires more stress on the Classical and Comparative Studies in our Universities.

The First edition of this book (50.000 copies) and the second having been out of print, the present writer began to prepare the third edition with great enthusiasm due to the warm and inciting reception of the book by the Arab readers.

This creative reception of this book was not confined into the circles of specialists but it included the wide public. Noteworthy is that the dissertations and researches in the Egyptian Universities during the last two decades reveal a high-levelled dialogue between the contents of this book and the new generation of the

Egyptian specialists. These responses are highly estimated by the present writer who always expresses his opinion that any book which does not stir other more detailed and more specialized efforts does not deserve to have been written or published.

It was necessary to adapt the Third Edition to these requirements of the new generations as well as to the frame and context of our major project "Classical Encyclopaedia" going to be the first published in Arabic.

A New Sixth Part was added under the title "Alexandria and Hellenism under the Roman Empire". This Part was suggested by some clever readers within the discussions about the Second Edition. Another suggestion waits to be achieved in the future, namely the Byzantine Literature.

It was necessary to collect an Index in the end of the book in a serious attempt to solve the problem of proper Greek names in Arabic, paving the way, in the same time, for the final form of the forthcoming Classical Encyclopaedia.

Contents

	Page
Introduction to the Third Edition	11-14
Introduction to the Second Edition	15-24

Part I

The Nature and Function of Greek Epic and Didactic Poetry

First Chapter: Homer the First Creator	27-107
1- Oriental Sources and Homeric Problem.....	27-41
2- Oral Background of the Epic Technique.....	41-102
a- Unity of Theme	42-66
b- Character delineation	66-80
c- Anthropomorphism of Gods and Apotheosis of Men.....	80-89
d- Epic Reciter: The Nature of his Work in ancient and modern times.....	89-102
3- After Homer	103-107
Second Chapter: Hesiod: Man as an Individual, Poet as a Teacher	108-128
1- Between Epic and Didactic Poetry	108-113
2- " <i>Works and Days</i> "	113-122
3- " <i>Theogony</i> "	122-126
4- After Hesiod	126-128

Part II

Lyric poetry and prosperous Individualism

First Chapter: Lyric Poetry, its meaning and its origins	131-139
---	----------------

Second Chapter: Elegiac Poetry and self-expression of the Individual in the frame of "Polis".	140-158
Third Chapter: Iambic Poetry	159-167
Fourth Chapter: Monody	168-186
Fifth Chapter: Choral Odes	187-220

Part III

Drama: the Flower of Poetic Maturity

First Chapter: Natural "genesis" of Drama	223-248
1- Dionysus Myth and the Origins of Drama in Greek Mentality	223-230
2- Dithyramb: Spermatic seed of Drama	230-239
3- Thespis, Phrynichus and the beginnings of Tragic Art	239-248
Second Chapter: Tragedy or Tragic vision of Human Issues	249-388
1- Aeschylus, Marathon-Fighter and Father of Tragedy	249-302
2- Sophocles: the Flower of Maturity	302-354
3- Euripides and Tragic self-laceration	354-388
Third Chapter: Comedy between Political Birth and Egoistic Self-preoccupation	389-430
1- Aristophanes from Old to Middle Comedy	389-421
2- Menander and New Comedy or the Prison of Egoistic Preoccupation	421-430

Part IV

Prose an Artistic Expression in the Age of Maturity, Wisdom and Eloquence

First Chapter: Literary face of Philosophy	433-470
---	----------------

1- Wisdom From Verses to Prose.....	433-443
2- Socrates' discussions	443-447
3- Plato's Paradox between Poetry and Philosophy	447-464
4- Aristotle an Encyclopaedic Scholar.....	465-470
Second Chapter: Science of History	471-499
1- From Myths to Truth	471-472
2- Herodotus " <i>pater historiae</i> "	473-486
3- Thucydides, Founder of the Science of History...	487-496
4- Xenophon comes back with History to the frame of Literary Art	496-499
Third Chapter: Rhetoric or the Persuasive Art.....	500-522
1- The Role of Rhetoric in Greek life	500-505
2- From Antiphon to Demosthenes.....	505-522

Part V

Alexandrian Literature and the Discovery of Subsidiary Ways

1- Written Literature and the role of Alexandria Library.	525-541
2- Literary battle between Tradition and Modernism	541-574
3- Alexandrian Prose: new scopes.....	575-586

Part VI

Alexandria and Hellenism under the Roman Empire

Foreword	589-591
First Chapter: Poetry, a Struggle for Survival	592-596
Second Chapter: Miscellaneous Prose Writings:	

Geography, History, Medicine etc.....	597-618
1- Diodorus Siculus and World History.....	597-598
2- Strabo and Historical Geography	598-601
3- Plutarch between Morals and Parallel Lives	602-606
4- Arrian, a new Xenophon.....	607-609
5- Alexandrian Appian.....	609-611
6- Pausanias, An Archeological and Touristic Guide.....	611-612
7- Maximus of Tyre.	612
8- Herodian of Tyre	613
9- Cassius Dio	614
10- Aelian and his Rustic Letters	614
11- Galenus the Wise Physician	616-618
Third Chapter: Second Sophistic	619-639
1- Philostratus and the Lives of New Sophists	619-622
2- Dio Chrysostomus a Moralist.....	623-626
3- Aelius Aristides and his Prose Hymns	626-630
4- Lucian son of Euphrates: a Villain Humorist.....	630-637
5- Alciphron and common people.....	637-638
6- Athenaeus of Naucratis dinning with the Sophists.....	638-639
Fourth Chapter: Literary Theory and Philosophy	640-651
1- Demetrius of Halicarnassus.....	640-641
2- Dionysius of Halicarnassus	641-644
3- Longinus and Sublimity of Creation and Reception	645-647
4- Plotinus of Upper Egypt.....	648-651

Fifth Chapter: Folklore, Tales, Dreams and Novel.....	652-671
1- Artemidorus interpreter of Dreams	652-654
2- Folktales: Lies revealing Truth	654-656
3- The Origins and Oriental Characteristics of Novel	657-671
A- The riddle of origins	657-660
B- General Characteristics.....	660-664
C- Some notes on the Extant Novels	664-671
• “ <i>Chaereas and Callirhoe</i> ” of Chariton	664-666
• “ <i>Anthia and Habrocomes</i> ” of Xenophon of Ephesus	666-667
• “ <i>Babyloniaca</i> ” of Iamblichus	667
• “ <i>Leucippe and Clitophon</i> ” of Achilles.....	667-668
• “ <i>Aethiopica</i> ” of Heliodorus	669-670
• “ <i>Daphnis and Chloe</i> ” of Longus	670-671
Conclusion.....	673-678
Abbreviations.....	679-680
A List of figures	681-684
Select Bibliography	685-695
Index	697-734

تليجرام



محمد خطاب

هنا سور الأزبكية
غواصين في بحر الكتب
باحثون